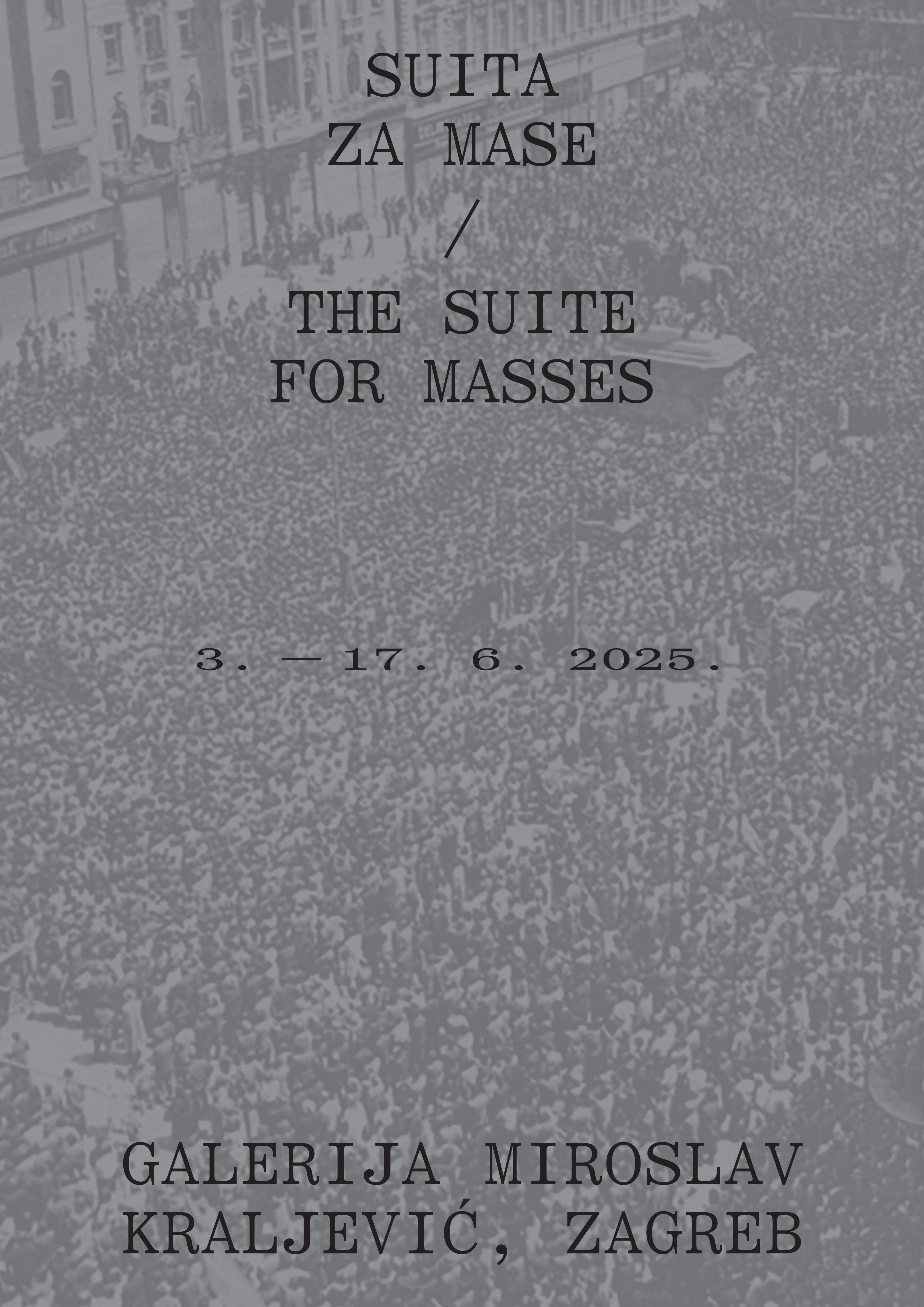


SUITA ZA MASE / THE SUITE FOR MASSES

3. — 17. 6. 2025.

GALERIJA MIROSLAV KRALJEVIĆ, ZAGREB

UVOD

„Individualistička masa je demokratska.
Volk je aristokratski.”

(Thomas Mann, „Razmatranja nepolitičnog čovjeka”)

Prvo moraju živjeti da bi stvarali historiju, a da bi živjeli, moraju proizvoditi, hranu, piće, odijelo, a da bi proizvodili, moraju postojati neki proizvodni odnosi i neki oblici komunikacije i to je temelj društva. Ljudi su dakle povezani materijalno, kroz svoje potrebe i kroz načine proizvodnje. Njihova povezanost, koja neprestano poprima nove oblike, čini historiju. Individualnost se proizvodi u materijalnim praksama proizvodnje, u srcu društvenog života, a moderno je doba prvo povijesno razdoblje u kojem je došlo do njegove ekspanzije, razdoblje koje je čovjeku omogućilo da proširi i produbi svoju subjektivnost, racionalnost, senzibilnost...

Formulirana u ranim spisima Karla Marxa i Friedricha Engelsa, marksistička filozofija bila je među prvima koja je zamijetila proces transformacije stanovništva u društvene mase. Boravak Marxa u Parizu 1843. i Engelsa u Manchesteru 1842.—gradovima koji su prednjačili u industrijalizaciji i razvoju novih društveno—ekonomskih odnosa—bilo je iskustvo koje je obojicu presudno odredilo, učvršćujući ih u uvjerenju da se do čovjekovog oslobođenja može doći samo razumijevanjem i promjenom društvenih oblika proizvodnje.

Stalni rast proizvodnje i potrošnje, kao i ubrzano širenje gradova, stvarali su nove društvene skupine. Suprotno prevladavajućem stavu, koji je u društvenim masama vidio potencijalno opasnu društvenu pojavu, Marx na mase nije gledao kao na neku vrstu *nusproizvoda u tvornici povijesti, nego kao* proletarijat koji još nema svijest o sebi. I Marx i Engels mase vide kao nositelje buduće emancipacije, kao neiskorištenu snagu koja, osnažujući prvo proletarijat, poput lokomotive vuče društvo u budućnost u kojoj će klasni odnosi biti prevladani, a čovjek postati istinski slobodan.

U moderni tako i kapitalizam ima revolucionarnu ulogu, jer svojim podruštvljavanjem proizvodnje pretvara ljudska bića u društvene jedinke (individue) i time jača njihovu ulogu u povijesnim zbivanjima. Jezik Marxovih i Engelsovih spisa obiluje slikama kretanja. Najpoznatije su sigurno one koje nalazimo u „Komunističkom manifestu“; nezaustavljivo kretanje kapitalističke privrede 19. stoljeća prikazano je tako da u svijest priziva parne strojeve: sagorijevanje ugljena („sve što je čvrsto i postojano”) i njegova pretvorba u pogonsku paru („dim”) „goni buržoaziju preko cijele Zemljine kugle”. *(Karl Marx, Friedrich Engels, Komunistički manifest, Arkzin, Zagreb, 1998., str. 90.)*

Marx je kapitalističku ekonomiju opisivao kao kontradikciju u pokretu jer između ostalog proizvodi i sredstva za vlastito dokinuće. Dijalektička se metoda u marksističkoj filozofiji 19. stoljeća ispreplitala s principima mehanike i termodinamike, kao što se suvremeni marksizam isprepliće s mrežnim teorijama (u oba slučaja, brzina kretanja i komunikacija na daljinu imaju važnu ulogu). Željeznica tako nije bila samo sredstvo prijevoza robe u procesu filijalne i kolonijalne ekonomske eksploatacije,

nego i sredstvo povezivanja geografski udaljenih središta radničkog otpora.

Pojava društvenih masa nije svakoga ispunjavala tolerancijom, a još manje nadom. U političkoj povijesti Zapada liberalni su politički krugovi masu pokušavali držati na distanci, podalje od vlasti. Svaki put kada bi se ona približila upravljačkim strukturama, optužili bi je za populizam. Desničarske su politike društvenu gomilu uvijek pokušavale podvesti pod narod ili naciju. Stanovništvo koje desnica ne bi mogla ponaroditi, koje se ne bi uklopilo u horizont rase, bilo je isključeno ili izbrisano iz društva. Načelno, lijeve su politike gomilu željele klasno osvijestiti, no problem je složeniji, ističe Ishay Landa u knjizi „Fašizam i mase“. Komunisti su doista radili na klasnom samoosvještenju gomile, ali im to nije bio krajnji cilj. Za ljevicu je u društvenim masama, naime, postojalo nešto samo po sebi vrijedno. Ultimativni horizont komunističke politike bilo je besklasno društvo koje, međutim, ne vodi prema idealnoj budućnosti, naglašava Landa, nego se preko Hegelove teorije dijalektičkog prevladavanja javlja kao povratak sebi. Za ljevičarske politike je zbog toga moglo biti da se masa slavi sama po sebi kao takva jer je nagovještavala kraj i bogatih i siromašnih, kako su to jezgrovito formulirali Michael Hardt i Antonio Negri u „Imperiju“, knjizi koja je obnovila interes za društvene mase u uvjetima post—industrijskog društva.

Jedna od možda najzanimljivijih interpretacija ljudskog mnoštva pripada Mauriceu Merleau—Pontyju, koji je nakon II. svjetskog rata razvio osobiti oblik fenomenologije. Izbjegavši filozofsku tradiciju koja je čovjeka definirala kao misleće biće koje kroz *puškarnicu* oka promatra i poima svijet, kao od sebe udaljen predmet, Merleau—Ponty je čovjekove percepcijske i spoznajne mogućnosti isprepleo sa stvarnošću. Umjesto da bude puka pozadina na kojoj se odvija čovjekov život, materijalni je svijet—društveni koliko i prirodni—u Pontyjevoj fenomenologiji postao gibljiva, interaktivna mreža. Postojati kao pojedinac, kao društveno tijelo, to prije svega znači povezanost s drugim ljudima i stvarima. Kao tijelo, kaže Merleau—Ponty, ja sam već dio svijeta koji pokušavam spoznati, već sam u njemu pokretan i materijalan, dok osciliram između pozicije subjekta i objekta: promatran sam u isto vrijeme u kojem promatram, dodirnut sam u isto vrijeme dok dodirujem. Ono što čovjek radi, njegova je autonomna akcija, ali je ta akcija uvijek već u relaciji s onim što nisam ja, što radi netko drugi. Na razini tijela, dakle, ljudski je život uvijek *već* isprepleten s drugim tijelima i s materijalnim svijetom. Merleau—Pontyjeva fenomenologija se tako nadaje kao jedan oblik proletarizacije svijeta, iako se u njoj ne problematizira klasna razlika. Onima koji osim svoga tijela i rada nemaju ništa drugo, pridruženi su svi ostali. Usprkos društvenim nejednakostima, tijelo ih izjednačava i povezuje. U tom smislu, mase se pojavljuju kao metafora prvobitnog društvenog odnosa koji može imati i harmonijske odlike.

Unutar svijeta umjetnosti masa se pojavljivala dvojako, kao tema i kao publika (potrošač). U stoljeću obilježenom revolucijama i kontrarevolucijama, pokretima za klasno i nacionalno oslobođenje, u 19. stoljeću dakle modernim je umjetnicima kao povlaštenim nositeljima individualnosti bilo nemoguće ignorirati pojavu gomile. Walter Benjamin je u „Parizu Drugog

Carstva u Baudelairea“ ustvrdio da je pojava velegradske gomile bila najvažniji problem koji se postavljao pred pisce 19. stoljeća.

Kao nezaobilazna tema u umjetnosti velegrad se pritom pokazao ne samo kao kulturna forma koja je u stanju izraziti dijalektiku odnosa između pojedinca i društva, nego i kao specifičan *novi medij koji* svoje stanovnike povezuje poput raštrkanih udova tijela. Ulica, trg, kino, kavana, kazalište, najamna zgrada ili građanska palača bili su poprišta na kojima su umjetnici izmjenjivali uloge, ukazujući se ponekad kao dio gomile—urotnici, flaneri, kupci, boemi itd.—a ponekad kao od svakodnevnog života udaljeni, nezainteresirani promatrači.

Premda je stvorilo individuu, prosvjetiteljstvo nije zagovaralo izolaciju čovjeka od zajednice. Ističući važnost čovjekove slobode, neporecivost njegove kognitivno—moralne autonomije, izvorno prosvjetiteljstvo u osnovi je favoriziralo društvene vrijednosti na uštrb individualnih probitaka i interesa, na što nas upozorava Michael J. Thompson u knjizi „The Twilight Of The Self: The Decline of the Individual in Late Capitalism”. Thompson je u prosvjetiteljstvu prepoznao dva oblika racionalnosti: analitičko—mehanički i humanistički. Prvi je određen primjenom empirijskih principa, induktivne metode, vrijednosno neutralnih procedura racionalizacije i kvantifikacije, dok je drugi vezan za društvene vrijednosti koje su vidljive u principima pravde, slobode, jednakosti i političkog sekularizma. Do razdvajanja ovih prvotno nerazlučivih oblika došlo je u 19. stoljeću, tvrdi Thompson, kada je kapitalizam instrumentalizirao analitičko—mehanički oblik racionalnosti i po uzoru na slobodno tržište uspostavio kompeticiju na svim razinama međuljudskih odnosa. Jaz između pojedinca i zajednice u suvremenom je društvu još izraženiji. Naša se kultura, kaže Thompson, kreće ili u smjeru anemičnog, individualističkog atomizma ili u smjeru plemenskog konvencionalizma upravo zbog toga što je zanemarila humanistički aspekt prosvjetiteljske racionalnosti. Kako se ne odreći razlika koje pojedincu omogućuju da se prepozna u svijetu mnoštva, a da pritom iz vida ne izgubi horizont kolektiva, pita se Thompson. Potrebno je ponovno osmisliti autonomnog pojedinca jer samo takav pojedinac posjeduje kritički potencijal i „(...) dijalektički proširuje i osnažuje ideju udruživanja (...) Samo autonomno jastvo može artikulirati i očuvati oblike društvenosti prožete solidarnošću i zajedničkom svrhom—oblike udruživanja koji su svjesni svoje prakse, svojih međusobnih odnosa i ciljeva i koji traže ono što osnažuje svakog člana zajednice”. (Michael J. Thompson, The Twilight Of The Self—The Decline of the Individual in Late Capitalism, Stanford University Press, 2022., str. 26.)

Niti jedno poznato povijesno razdoblje nije bilo obilježeno tako brzim promjenama kao doba moderne. Iste su proizvodne snage, isti su društveni odnosi proizvodili sasvim oprečne pojave. Konstituciju jastva, formiranje autonomnog i racionalnog subjekta u stopu su pratili procesi omasovljenja, bilo da se radilo o povećanju robne proizvodnje i potrošnje, bilo da se stanovništvo podvodilo pod etnički ili klasni identitet. Svugdje je, prije ili kasnije, emancipacija čovjeka i sekularizacija društva nailazila na revizionistički otpor. U modernim društvima, koja nisu ništa drugo do etnički, rasni i kulturni ćušpajz, sveopćem kretanju ljudi, robe i kapitala

suprotstavljale su se sofisticirane umjetničke poetike i filozofije koje su tvrdile, primjerice, da boljitak čovjeka ovisi o snazi njegove vezanosti za zavičaj. Paralelno s povećanjem razine čovjekove opće slobode jačale su i prakse standardizacije svakodnevnog života, kao i njegovog nadzora, bilo da je riječ o *bezazlenoj* standardizaciji računanja vremena (uslijed razvoja željezničkog transporta), bilo o nimalo bezazlenom jačanju represivnog aparata države. I dok su na sve strane bujali različiti oblici demokratskog udruživanja i upravljanja, jedan dio društvene elite zagovarao je povratak autokraciji kao jamcu očuvanja društvene zajednice.

Izložba „Suita za mase" vođena je potrebom da se simbolička društvena komunikacija nekako poveže s onim što je Marx zvao društvenom praksom, uvjerenjem da se prikazivački režimi i znakovni sistemi moraju neprestano testirati u odnosu na društvene prakse jer su one temeljnije od tih režima i sistema. Ona također nudi jedan broj aspiracijskih čitanja s namjerom da se baci novo svjetlo na umjetničke i kulturne objekte koji su dugo vremena bili tumačeni formulaično.

Kroz različite vrste artefakata—književnost, umjetnost, film, fotografija, dizajn—izložba pokušava skrenuti pozornost na društvene procese koji su na pojedince, a prije svega na umjetnike i umjetnice, morali djelovati intenzivno i preplavljujuće, bez obzira na to jesu li se ti procesi odvijali u metropolitanskim centrima ili u provinciji, u uvjetima kapitalističke ili socijalističke privrede. Geopolitički tokovi modernizacije nisu uvijek tekli najkraćim putem, niti jednakom brzinom, no kuda god su prošli nepovratno su izmijenili ljudske živote..

** Izložba „Suita za mase" posvećena je kretanju i dio je projekta Unutarnji muzej (UM), u okviru kojeg su do sada održane dvije izložbe: „Svako drvo stoji i misli" (2015., Galerija Galženica, Velika Gorica) i „Svatko stoji u svjetlu drugog" (2016., Galerija Galženica, Velika Gorica).*

INTRODUCTION

„The mass of individuals is democratic. Volk is aristocratic."

(Thomas Mann, The Reflections of a Non—political Man)

The first premise of all human existence and, therefore, of all history, [is that humans] must be in a position to live in order to be able to "make history". But life involves before everything else eating and drinking, a habitation, clothing that cannot exist without the means of production and the means of communication, which makes the base of a society. People are, therefore, interdependent materialistically, through their needs and through the means of production. It is their interdependence, which constantly takes on new forms, that makes history. Individuality was produced within the context of the materialistic means of production, at the heart of social life, during Modernism—the first period in history to see its expansion. It was Modernism that enabled humans to expand and deepen their subjectivity, rationality and sensibility…

In their early works, Karl Marx and Friedrich Engels outlined the Marxist philosophy and were among the firsts to notice the process of transformation of population into social masses. Paris and Manchester were among the cities leading the process of industrialization and the development of new socioeconomic relations It was in Paris and Manchester respectively that Marx and Engels underwent the decisive experiences that led them to believe that human liberation could be achieved only through understanding and changing the social means of production.

A constant growth of production and consumption, together with a rapid growth of the cities, gave birth to new social classes. Contrary to the popular belief that social masses were potentially dangerous social phenomenon, Marx did not see the masses as a side product of history, but as the proletariat devoid of social consciousness. Both Marx and Engels saw masses as beacons of future emancipation, as potential political power that, after empowering the proletariat first, would push the society towards the future in which class relations would be overcome and humans would finally be free.

In Modernism, capitalism had a revolutionary role due to its socialization of production that transformed human beings into social individuals, thus emphasizing their role in historical events. The language of Marx and Engels is rich with images of movement. The best known are the ones in "Communist Manifesto"; the unstoppable progress of the capitalist economy of the 19th century is described as if referring to steam machines: burning coal ("all that is solid melts...") to produce steam ("…into air") „chases the bourgeoisie over the entire surface of the globe".

Marx refers to the capitalist economy as the moving contradiction since it produces means of its own end. Dialectic method in the Marxist theory of the 19th century was intertwined with the principles of mechanics and thermodynamics just as the contemporary Marxism is intertwined with network theories (in both instances the speed of movement and distant communication play important roles). Therefore, the steam train was not only means of transport of goods in the process of filial and colonial economic exploitation but also means of connection between geographically remote centres of workers' resistance.

The emergence of social masses was not always met with tolerance, even less with hope. In the political history of the West, liberal political circles tried to keep masses at bay, away from political power. Every time they came remotely close to the governing structures, they were labelled as populist. On the other hand, the right—wing policies tried to identify masses as nation. Those segments of population that the right could not "nationalize" or could not be put in the box of race would be excluded or ostracised from society. Generally speaking, left—wing policies wanted to make masses class conscious, but according to Ishay Landa's book "Fascism and Masses" the problem has always been

far more complex than that. Communists really did their best to do that, but that was not their ultimate goal. Social masses had something inherently valuable for the leftists. The ultimate horizon of the communist politics was classless society that, however, did not lead to the ideal future, points out Landa, but returned to itself in accordance with Hegel's theory of dialectic transcendence. As Michael Hardt and Antonio Negri explained in "Imperium", the book that revived interest in social masses in the context of post—industrial society, the reason why the left—wing policies celebrated masses was because they signified the end of the rich and the poor.

One of the most compelling interpretations of human masses was given by Maurice Merelau—Ponty who developed a peculiar type of phenomenology after the Second World War. Avoiding philosophic tradition that defined a human as a thinking being who observed and interpreted world through the loophole of their eye, as if it was a distant object, Mereleu—Ponty intertwined human perception and cognitive abilities with reality. Instead of being a mere background of a human life, material world—social as well as natural—becomes a flexible, interactive network. Existing as an individual, as a social body, is primarily interconnectedness with other humans and objects. As a body, claims Merleau—Ponty, I am already a part of the world that I am trying to know, I am already moving and material while oscillating between positions of a subject and an object: there is a duality of seeing and being seen, or touching and being touched. What a human does is an autonomous action, but that action is always in relation to something that is not me, what someone else does. As a body—subject, therefore, human life has already been entwined with other bodies and with a material world. Malreau—Ponty's phenomenology is presented as one form of proleterization of the world, without problematizing class differences. Those who own nothing, but their body and work are joined by everyone else. Despite social inequalities, their bodies level and connect them. Therefore, masses serve as a metaphor of a harmonious primary social group.

Within the frame of the art world, mass has had a twofold role: as a subject and as the audience (consumers). During the 19th century that was marked by revolutions, counter—revolutions and movements for class and national liberation, it was impossible for the artists who were privileged forerunners of individuality to ignore the emergence of the crowd. Walter Benjamin argued in his essay "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" that the greatest challenge that the 19th century writers faced was the phenomenon of the urban crowd.

As a recurring theme in art, the modern city was not only a cultural form that had potential to express dialectic of relations between individual and society, but it was also a new medium that connected its citizens as scattered limbs. The street, square, cinema, bar, theatre, rental building or a town palace were scenes onto which artists switched their roles, sometimes as a part of the crowd — conspirators, dawdlers, buyers, bohemians — sometimes as disinterested observers detached from everyday life.

Despite introducing an individual, the Enlightenment did not encourage one to be isolated from the community. Emphasising the importance of human freedom and cognitive—moral autonomy, the early Enlightenment favoured social values over individual advances and interests, as Michael J. Thompson points out in his book "The Twilight of the Self—The Decline of the Individual in Late Capitalism". Thompson recognized two forms of rationality in the Enlightenment: analytic—mechanic and humanistic. The former was determined by application of empirical principles, inductive method, neutral procedures of rationalization and quantification while the latter was bound to the social values seen in the principles of justice, freedom, equality and political secularism. The chasm between these two at first inseparable forms happened in the 19th century when, according to Thompson, capitalism instrumentalised analytic—mechanic form of rationality and, by following the example of free market, set up competition on all levels of human relations. The gap between an individual and a community has become even more prominent in the contemporary society. Our culture, says Thompson, moves either in the direction of anaemic, individualistic atomism or in the direction of tribal conventionalism because it has neglected humanistic aspect of rationality. The question that he poses is how one does not give up differences that enable an

individual to identify with the world of multitude while keeping eye on the horizon of collective. It is necessary to re—imagine an autonomous individual because only such an individual inhabits critical potential and "(…) dialectically expands and enriches what the concept of association actually means (…) Only autonomous selves can articulate and sustain forms of sociality imbued with solidarism and common purpose—forms of association that are self—conscious of their practices, relations, and purposes and seek what is common to enrich each member of the association." (The Twilight of the Self—the Decline of the Individual in Late Capitalism, Stanford University Press, 2022, page 26).

Modernism was a time of quick and unprecedented changes. There were contradictions between the forces of production and the social relations of production. The constitution of self, formation of the autonomous and rational subject was followed by the processes of massification, whether it was the tendency towards the mass production and consumption or identifying population based on their ethnicity or class. Sooner or later, human emancipation and secularization were to encounter revisionist resistance. In modern societies, so—called "salad bowls", overall movement of people, goods and capital was counterpointed by sophisticated artistic poetics and philosophies claiming that human prosperity depended on the strength of his/her connection with homeland. Simultaneously with the growth of human liberties, there was an increasing practice of standardization of everyday life, as well as of surveillance, whether it was a benign standardization of units of time (due to the railway transport development) or increasing use of repressive state apparatus. While all kinds of democratic organizing and management were flourishing all over the place, one segment of social elite was advocating the return to autocracy as a guarantee of social community preservation. And so on and on.

The exhibition "The Suite for Masses" was inspired by the need to find a way to put a symbolic social communication together with what Marx referred as social practice—belief that representational regimes and sign systems should always be tested against social practices since they are more fundamental than those regimes and systems. This exhibition offers several aspirational readings with a purpose of shedding a new light on artistic and cultural objects that have been interpreted formulaically for a long time.

Using various artefacts—literature, art, film, photography, design—the exhibition strives to draw attention to social processes that must have had a profound and overwhelming impact on individuals, artists in particular, regardless of whether those processes took part in metropolitan centres or on periphery, in the conditions of the capitalist or the socialist economy. Although geopolitical processes of modernization did not take the shortest route nor moved at the same pace, they nevertheless changed people's lives irreversibly.

** The exhibition The Suite for Masses is dedicated to movement and is a part of the project Unutarnji muzej (UM) that has produced two exhibitions so far: Every Tree Stands and Thinks (2015, the Galženica Gallery, Velika Gorica) and Everyone Stands in the Light of the Other (2016, the Galženica Gallery, Velika Gorica).*

STAVAK 1

— NEPOZNATI AUTOR

Workers Leaving a Factory in Leyland, 1900., 1’41’’

(javno dobro; izvor YouTube)

— NEPOZNATI AUTOR

Bradford Square, Yorkshire, 1903., 1’ 35’’

(javno dobro; izvor YouTube)

— BRAĆA MILES,

Trip Down Market Street Before the Fire, 1906., 11’ 29’’

(javno dobro; izvor Internet Archive)

Nakon boravka u Salfordu i Manchesteru, gradovima koji su se polovicom 19. stoljeća našli u epicentru industrijske revolucije, Friedrich Engels u knjizi „Položaj radničke klase u Engleskoj“ (1845.), nije mogao suspregnuti svoje zgražanje nad uvjetima u kojima su živjeli tvornički radnici. Smrtnost od različitih zaraznih bolesti (ospice, boginje, šarlah, tuberkuloza itd.) bila je četiri puta veća od smrtnosti u ruralnim područjima; nadnice su bile niske, stambeni dijelovi grada namijenjeni radnicima bili su prenapučeni i bez kanalizacijske

infrastrukture itd. Industrijski je radnik, zaključio je Engels, živio u bitno lošijim uvjetima od onih u kojima su živjeli njegovi preci u predindustrijskom periodu.

Ovi su uvidi bili presudni za formiranje Engelsovog stava prema velegradskoj masi. Smatrao je da je ulična gungula neprirodna, čovjeku strana pojava, da potiče izoliranost među ljudima i guši svaku solidarnost: „(...) oni prolaze jedni mimo drugih kao da nemaju baš ničeg zajedničkog, kao da nisu potrebni jedan drugome, i jedina prećutna pogodba među njima je u tome da svaki ide desnom stranom trotoara da se ne bi suprotne struje sudarale i zadržavale; i nijedan neće da udostoji drugoga ni jednim pogledom. Brutalna ravnodušnost i tupa zatvorenost svakog pojedinca u svoje privatne interese utoliko su odvratniji i bolniji ukoliko je veći broj pojedinaca skupljen na jednom malom prostoru; iako znamo da je ta izolovanost pojedinaca, taj ograničeni egoizam svuda osnovni princip našeg današnjeg društva, ipak se on nigde ne javlja tako bestidno otvoreno, tako samosvesno kao baš tu u gunguli velikog grada. Rastvaranje čovečanstva na monade, od koji svaka ima svoj zasebni životni princip i svoj zasebni cilj, njegovo pretvaranje u svet atoma došlo je tu do krajnosti." (Fridrih Engels, *Položaj radničke klase u Engleskoj*, BIGZ, Beograd, 1977., str 34.)

Možda ništa tako uvjerljivo ne prikazuje velegradsku gomilu kao rani filmski snimci. I slikarstvo i fotografija prikazivali su ovaj urbani fenomen u 19. stoljeću, ali ništa kao film nije moglo izraziti njegovo ključno svojstvo—neprestano komešanje, neprestano kretanje. Uostalom, francuska riječ *cinématographe*, kovanica koju je 1892. osmislio Léon Bouly, znači „zapisivanje kretanja".

Kad govorimo o auri umjetničkog djela, obično mislimo na esej Waltera Benjamina „Umjetničko djelo u doba tehnološke reprodukcije" (1937.). U njemu Benjamin izlaže teoriju o utjecaju tehnološkog razvoja na recepciju umjetnosti. Mogućnost strojnog umnožavanja umjetničkog djela (slike, glazbene partiture, fotografije itd.) nije samo izbrisala razliku između manualnog i strojnog rada, između kopije i originala, nego je promijenila i specifičan oblik društvene komunikacije. Jedno mjesto u Benjaminovom eseju „O nekim motivima kod Bodlera" govori tome u prilog: „(...) [O]no što je kod

dagerotipije (...) neljudsko, što je *ubilačko* je gledanje u aparat, jer aparat snima sliku čoveka ne uzvraćajući mu njegov pogled. U pogledu je, međutim, sadržano očekivanje da na njega odgovori onaj kojemu se on poklanja. Tamo gdje se odgovara na to očekivanje (...) pogled stiče iskustvo aure u svoj njenoj punoći. (...) Iskustvo aure zasniva se, dakle, na prenošenju jednog oblika reakcije, uobičajenog u ljudskom društvu, na odnos nežive ili žive prirode prema čovjeku. Onaj kojega posmatraju ili veruje da ga posmatraju podiže pogled. Iskusiti auru neke pojave znači omogućiti joj da podigne pogled." (Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, 1974., str. 215.)

Na poglede koji su nam u ovim filmovima upućeni, mi uzvraćamo pogled. Ponekad u svjetini možda ne razabiremo pojedinca—radnika, radnicu, građanina, dijete—ali afektivna reakcija ne izostaje jer naš senzorni aparat reagira na kretanje ljudi, kočija, tramvaja, vlaka itd. Tu neobičnu pojavu somatske reakcije na kretanje u filmu među prvima je objasnio Maurice Merleau—Ponty. Gledatelj, kaže Merleau—Ponty, nije odvojen od gledanog, on *razumije* da likovi na filmu nastanjuju filmski svijet na isti način na koji on to radi u stvarnom životu. Film zamjećujemo kao sve druge stvari u svijetu, „(...) film djeluje i znači kao i stvar: niti film niti stvar ne govore nekom razdvojenom razumijevanju, već se obraćaju našoj moći da šutke proniknemo u svijet ili ljude i postojim zajedno s njima". (Maurice Merleau—Ponty, *Film i nova psihologija*; u: „Nova filozofija umjetnosti", ur. Danilo Pejović, NZMH, Zagreb, 1972., str. 367.) Film stoga nije zbroj slika u pokretu, on je privremeni gestalt. Ljudi prikazani u filmu, bez obzira jesu li glumci ili slučajni prolaznici, istodobno su i objekti i subjekti promatranja: oni gledaju i žele biti gledani.

Polovicom 19. stoljeća širom Europe osnivaju se radnički klubovi, no ne na poticaj radnika, nego na poticaj vlasnika tvornica. Klubovi su radnicima nudili elementarnu zdravstvenu zaštitu, dodatno obrazovanje, sportska natjecanja kao zabavu za slobodno vrijeme itd. Unatoč svojim prednostima radnički

klubovi su prije svega bili instrumenti u rukama poduzetnika usmjereni na povećanje profita. Tek u posljednjoj trećini 19. stoljeća—Pariška komuna iz 1871. je svojevrsna razdjelnica—radnici će samostalno, masovno i planski pokrenuti političke procese s ciljem osiguranja vlastite dobrobiti i eventualnog oslobođenja od sistemske eksploatacije.

Društvene se mase, dakle, jednim dobrim dijelom 19. stoljeća nisu okupirale problemima klasne borbe. Mase su, kako piše T. J. Clark u „Painting of modern life—Paris in the art of Manet and his followers“ (1984.), bile jedna potpuno nova pojava, sastavljena uglavnom od muškaraca, trgovačkih pomoćnika, industrijskih radnika, kalfi, bankarskih i državnih službenika itd., društvena vrsta koja je, koliko posao, trebala i zabavu, a tu je zabavu tek trebalo izmisliti. U početku nova je kulturna publika bila naivna, nije imala ukusa, brzo se oduševljavala, ali se brzo i dosađivala, kaže Clark. Upravo tu vrstu publike imao je Baudelaire na umu kada je pisao „Cvijeće zla", ako ni zbog čega drugog onda zbog mogućnosti zarade od prodaje svoje pjesničke zbirke, ističe Benjamin u „Parizu Drugog carstva u Baudelairea", dodajući da su upravo bezoblične mase, nakon stoljeća patroniziranja od strane vlastele i crkve, postale anonimna publika kojoj se sada obraćala moderna umjetnost.

Premda samoosvješćivanje društvenih masa nije uvijek vodilo do proleterske samoorganizacije, novonastali su staleži—radnički i sitnograđanski—vrlo brzo stekli određenu autonomiju i dobili političku snagu koja se u okviru liberalno—demokratskog poretka mogla upotrijebiti politički. Radnici su mogli tražiti primjerice bolje uvjete rada, žene su mogle zahtijevati ista prava kao i muškarci, manjinske su skupine mogle tražiti veće slobode itd. Svaka je ekonomska kriza, svaka promjena modela proizvodnje ili komunikacije, bila stoga povod za strah od *pobunjene gomile*.

Na društvo u stanju stalne tjeskobe—straha nižih klasa od radne i životne nesigurnosti, straha vladajuće klase od proletarijata—umjetnost je reagirala na različite načine. Primjerice, projekt na kojem Edgar Degas počinje raditi 1877. imao je za cilj da prikaže fiziognomiju moderniteta. Zadaća modernog slikara, tvrdio je Degas, leži u prikazivanju karaktera epohe. Ukoliko slikar kroz prikaze izraza lica, odjeće ili načina ponašanja uspije *uhvatiti* određeni društveni tip—kurtizanu, građanina, kalfu, radnika, bankara itd.—uspjet će prikazati moderno društvo u cijelosti.

Četrdesetak godina poslije sličnu je ideju predložio Leopold Bloom, akviziter novinskih oglasa iz Dublina, piscu Stephenu Dedalusu i Joyceovom alter—egu u romanu „Uliks". Osjetivši očinsku naklonost prema mladom piscu, Bloom predlaže Dedalusu da u svojem budućem književnom radu prikaže i ono što, u kontekstu irske književnosti s početka stoljeća, nije bilo predmet interesa, da drugim riječima opiše sve što su obojica upravo proživjeli, i to ne samo njihove doživljaje—lutanje po gradu, boravak u javnoj kući, tučnjavu itd.—nego i svaku stvar, svaku osobu s kojom su stupili u kontakt. Sve to zajedno, razmišljao je Bloom, predstavljalo bi isječak stvarnog života koji bi morao naći svoje mjesto u književnosti. U svom će romanu, međutim, Joyce otići još dalje. Ako je u „Portretu umjetnika u mladosti" pisac Stephen Dedalus poželio da vlastito iskustvo iskuje u još „nestvorenu svijest svoga

naroda” (James Joyce, *Portret umjetnika u mladosti*, Zora, Zagreb, 1965., str. 195.), nema razloga da ne pretpostavimo da je pred čitateljem „Uliksa” stajao sličan izazov. Zahvaljujući inovativnoj uporabi jezika, negiranju romanesknih pravila i poznavanju različitih diskursa moderne kulture (religija, književnost, film, glazba, irski nacionalizam itd.), „Uliks“ nije prikazao stvarnost Dublina, „Uliks“ jeste Dublin, a njegov idealan čitatelj nije netko tko prostor romana naknadno rekonstruira kao prostor grada —primjerice, crtajući kartu Bloomovih i Dedalusovih kretanja gradom—nego netko tko je u stanju usamljeno iskustvo čitanja pretvoriti u duh modernog čovječanstva.

STAVAK 2

IVAN STANDL

Pogled na katedralu iz Jurišićeve ulice, OKO 1893.

(reprodukcija otisnuta na pleksiglas ploču)

Povjesničari umjetnosti ovu fotografiju pripisuju Ivanu Standlu i datiraju je negdje u prvu polovicu zadnjeg desetljeća 19. stoljeća. To je vrijeme u kojem Standl intenzivno radi izvan svog fotografskog studija, snimajući izgradnju zagrebačkog Donjeg grada nakon potresa 1880. U albumu fotografija koji povodom gospodarsko—šumarske izložbe 1891. Standl daruje biskupu Strossmayeru, nema ove fotografije, premda je album sadržavao 11 novih fotografija grada, kako u knjizi „Fotografija 19. stoljeća u Hrvatskoj" navodi Nada Grčević (na retrospektivnoj izložbi posvećenoj Standlovom radu, a koju je 2023. organizirao Muzej grada Zagreba, ova fotografija nije izložena jer je kolodijski negativ na staklu u međuvremenu izgubljen). Za to, čini nam se, postoje razlozi koji nadilaze problem kronologije (ukoliko je datacija ispravna, naravno). Fotografija žene u šetnji periferijom grada u ekspanziji, naime, odskakala je od tadašnjih standarda fotografskog prikazivanja u Hrvatskoj.

Hrvatsku fotografiju 19. stoljeća određivala su žanrovska i društvena (građanska) pravila i ona su na Standlovoj fotografiji uglavnom iznevjerena. Kada je riječ o fotografijama snimljenima izvan fotografskog studija, zagrebački prvi

fotografi—svi su u 19. stoljeću naravno muškarci—snimaju ili spektakularne urbane prizore ili komunalne događaje (podizanje spomenika, sajmeni dan itd.), no rijetko ili nikada pojedinačne figure stanovnika u eksterijeru. Individualnost je bila rezervirana za studijske uvjete snimanja, to jest za portrete.

Gledajući Standlovu fotografiju, u iskušenju smo da se pitamo: tko je ta žena, kuda je krenula, žuri li se možda negdje itd.? Na malobrojnim fotografskim snimkama koje prikazuju stanovnike devetnaestostoljetnog Zagreba u eksterijeru, ljudske figure nepomično stoje i zure u kameru. Nasuprot njima Standlova građanka se kreće i ignorira kameru. Umjesto da, fascinirana novom tehnologijom i poklonjenom pažnjom, uzvrati pogled, da poslušno zauzme pozu, ona zaobilazi i kameru i fotografa, hodajući nekuda za svojim poslom.

Fotografije koje prikazuju svakodnevni život stanovnika Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća nisu brojne. Među njima ova fotografija, koja se pripisuje Ivanu Standlu—rođenom Pražaninu, koji se nakon života i rada u Beču i Budimpešti trajno nastanio u Zagrebu 1864.—zauzima posebno mjesto. Zašto? Pođimo od naslova fotografije: „Pogled na katedralu iz Jurišićeve ulice“. Ukoliko je naslov izvoran, odnosno, ukoliko je sam Standl, imenujući fotografiju, htio naglasiti važnost dovršetka obnove katedrale nakon potresa, zašto je dopustio da se sva pažnja umjesto na katedralu usmjeri na ženu sa suncobranom u šetnji? Ukoliko naslov nije izvoran, nego su ga naknadno dodali povjesničari, zašto je u njemu zaobiđen centralni motiv ove fotografije, naime žena u šetnji periferijom grada? Je li katedrala upečatljivija od žene u šetnji ili je recepcija fotografije podlegla kulturnim konvencijama? Bilo kako bilo, modernizacija srednjovjekovne katedrale i manifestacija građanske kulture nadmeću se za prevlast nad prizorom.

Za fotografe 19. stoljeća bilo je uobičajeno da snimaju vedute i pejzaže, da hodaju sa svojom skupom i kabastom opremom po cestama i kaldrmama, da pozorno gledaju i snimaju, no potres iz 1880., kao i izgradnja Donjeg grada, nadmašili su uobičajene okvire fotografske prakse. Standla je najprije, odmah poslije potresa, uposlila Zemaljska vlada, tražeći da snimi štetu na povijesnim znamenitostima Zagreba i okolice, a zatim je, pretpostavljamo s mješavinom poduzetničkog i estetskog instinkta, i sam počeo snimati reprezentativne građevine Donjeg grada, uvidjevši društveni značaj proširenja grada.

U svojem kretanju Zagrebom Standl se morao susretati s prizorima građanske svakodnevice. Građanska je klasa s liberalno—demokratskom reformom bana Mažuranića, smirivanjem političkih napetosti nakon Hrvatsko—ugarske nagodbe i sporim, ali kontinuiranim procesom ekonomske modernizacije dobila na samopouzdanju i od tzv. klase gornjogradskih purgera—specifičnog oblika kasnofeudalnog građanstva—preuzela društvenu dominaciju. Standl nije distancirani promatrač—kolikogod tu iluziju potpirivala rana fotografska tehnologija—nego jedan od nositelja modernizacijskih procesa, član nove društvene klase koja je od Zagreba odlučila napraviti europski velegrad. On se od samog dolaska u Zagreb druži i surađuje s Mirkom Račkim i Josipom Strossmayerom, prvacima nacionalne kulturne i društvene obnove, a u svom

ateljeu snima Augusta Šenou, Matiju Mrazovića, Josipa Torbara i druge uglednike. Standl, drugim riječima, vrlo dobro razumije značaj izgradnje Donjeg grada i obnove zagrebačke katedrale i upravo zbog toga u stanju je snimiti fotografiju kakva je „Pogled na katedralu iz Jurišićeve ulice“.

U trenutku u kojem Standl snima fotografiju, Jurišićeva ulica praktički ne postoji (prve građanske kuće u Jurišićevoj grade se tek krajem tog desetljeća), ali u planu razvoja Donjeg grada na istok njezino mjesto ne može biti stvarnije. Jedan znak na Standlovoj fotografiji na to nedvosmisleno ukazuje—ulična lampa.

Par godina ranije slična je ulična lampa—inače jedan od standardnih oblika urbanog mobilijara u 19. stoljeću—imala važno mjesto na maloj slici Van Gogha („Na rubu Pariza”, ulje/platno, 1886.). Slika prikazuje prijelaznu zonu, prostor na kojem urbani Pariz završava i prelazi u neodređeni konglomerat kuća i nastambi, u prostor koji ne nosi obilježje ni grada ni sela. I dok, kako naglašava T. J. Clark u knjizi „Painting of modern life—Paris in the Art of Manet and his Followers”, Van Goghova slika ne prikazuje ništa uzvišeno, tek prigradsku ledinu kojom prolaze sumarno naslikane ljudske figure, Standlov prigradski prizor zasnovan je upravo na uzvišenosti, na trijumfu građanske kulture čije se kulturne forme—građanka u dokolici, s jedne strane, i modernizacija srednjovjekovne katedrale, s druge—međusobno nadopunjuju i koegzistiraju.

U svjetlu pretvorbe Zagreba u epicentar građanskog društva, ono što nam je na prvi pogled izgledalo paradoksalnim, pa i kontradiktornim—kompozicijsko i značenjsko preklapanje žene u šetnji i katedrale u obnovi—ispalo je logično i povezano.

Na određeni način radikalna obnova katedrale nakon potresa 1880.—riječ je bila o cjelovitom preuređenju interijera i eksterijera katedrale, dakle o rušenju srednjovjekovnih zidova oko katedrale i podizanju novih neogotičkih tornjeva itd.—naglašena je Standlovim kreativnim pristupom jednoj fotografskoj žanr sceni kakva je veduta. Umjesto da snima dijelove grada koji su već izgrađeni i koji se kao dio fotografskog albuma ili kao razglednica lako mogu prodati, umjesto da precizno dokumentira završne radove na katedrali tako da pogledu ništa drugo ne odvlači pažnju (Standl ima i takvu snimku), umjesto da snima portrete u studiju, Standl odlazi na rub grada i jednom fotografijom prikazuje nešto *više od građanskog portreta, nešto više od vedute.* To nešto *više* nije ništa drugo nego završetak jednog društvenog procesa kojim se građanstvo u Hrvatskoj izjednačilo s nacijom i koji danas nazivamo modernitetom.

Kako u svojoj knjizi „Prema hrvatskom građanskom društvu: društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća”, naglašavaju Mirjana Gross i Agneza Szabo, proces društvene modernizacije u Banskoj Hrvatskoj kontinuirano se odvijao samo na području kulture, prije svega u književnosti. Za domoljubno građanstvo 19. stoljeća književnost je prije svega označavala pismenost, sposobnost jezične komunikacije koja uključuje znanost, umjetnost, ekonomiju, pravne znanosti, povijest, itd. Opismenjavanjem stanovništva građanski je društveni sloj želio izgraditi društvo ustavnog uređenja s obilježjima državnosti, pri čemu se narod trebao konstituirati kao politička zajednica građana. Ključna ideološka premisa srednjoeuropskog, pa tako i hrvatskog građanstva, povezivala je osobnu slobodu

s nacionalnom, a sličnu identifikaciju možemo pronaći i u principu vladavine prava: sigurnost pojedinca i njegovog vlasništva, naime, refleksija je sigurnosti naroda i njegovog ozemlja. U Europi 19. stoljeća postojale su samo dvije alternative, ističe Mirjana Gross: ili konstitucija naroda kao kulturno—političkog entiteta ili utapanje naroda (etnije) u narode na višem stupnju društvenog razvoja.

Standlovu fotografiju stoga možemo čitati i kao alegoriju. Kretanje šetačice, s lijeve na desnu stranu kompozicije, odvija se u smjeru širenja grada i dodatno je istaknuto uzbibanom masom crne haljine i uličnom lampom. Njezina je mobilnost samo naizgled u proturječju s masivom katedrale u pozadini jer, promotrimo li prizor malo pozornije, vidjet ćemo da se i katedrala oslobodila svojih masivnih zidova i obrambenih kula i da se lišena srednjovjekovnog nasljeđa podiže (*kreće*) u visinu.

Prizor žene u šetnji periferijom grada u ekspanziji—zanimljivo je da način njezinog kretanja istodobno odaje dojam nehajne šetnje i dojam odlučnog koračanja—na pozadini prvostolnice u modernizaciji, slika je društvenog trijumfa zagrebačkog građanstva. U njoj ima mjesta čak i za niže društvene klase: njihov je predstavnik sićušna figura muškarca u lijevom kutu fotografije.

Alegorijsko značenja Standlove fotografije moguće je proširiti i kulturom ženske svakodnevice. Život se građanskih žena u drugoj polovici 19. stoljeća u Zagrebu uglavnom odvijao oko obitelji. Od hrvatske se viktorijanske žene očekivalo da završi elementarno osnovno obrazovanje, da se rano uda, dobije djecu i da se brine za dom. S vremenom će građanska elita posvećena izgradnji nacionalnog identiteta shvatiti da je moderno društvo nezamislivo bez prosvijećene žene. Djecu je trebalo odgojiti u domoljubnom duhu, pa učenje francuskog i klavira više nije bilo dovoljno. Šenoa je primjerice od građanske klase očekivao da „bude nosilac duha hrvatskog naroda i najboljih evropskih liberalnih tradicija, prožeto sviješću o svojoj zadaći stvaranja novog društva u korist svih slojeva koje će ujedno omogućiti vrhunski razvoj hrvatske nacionalne samosvijesti i samim time priključenje civiliziranim društvima Europe.“ *(Mirjana Gross, Agneza Szabo, „Prema hrvatskom građanskom društvu: društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća” Globus, Zagreb, 1992., str. 545.)*

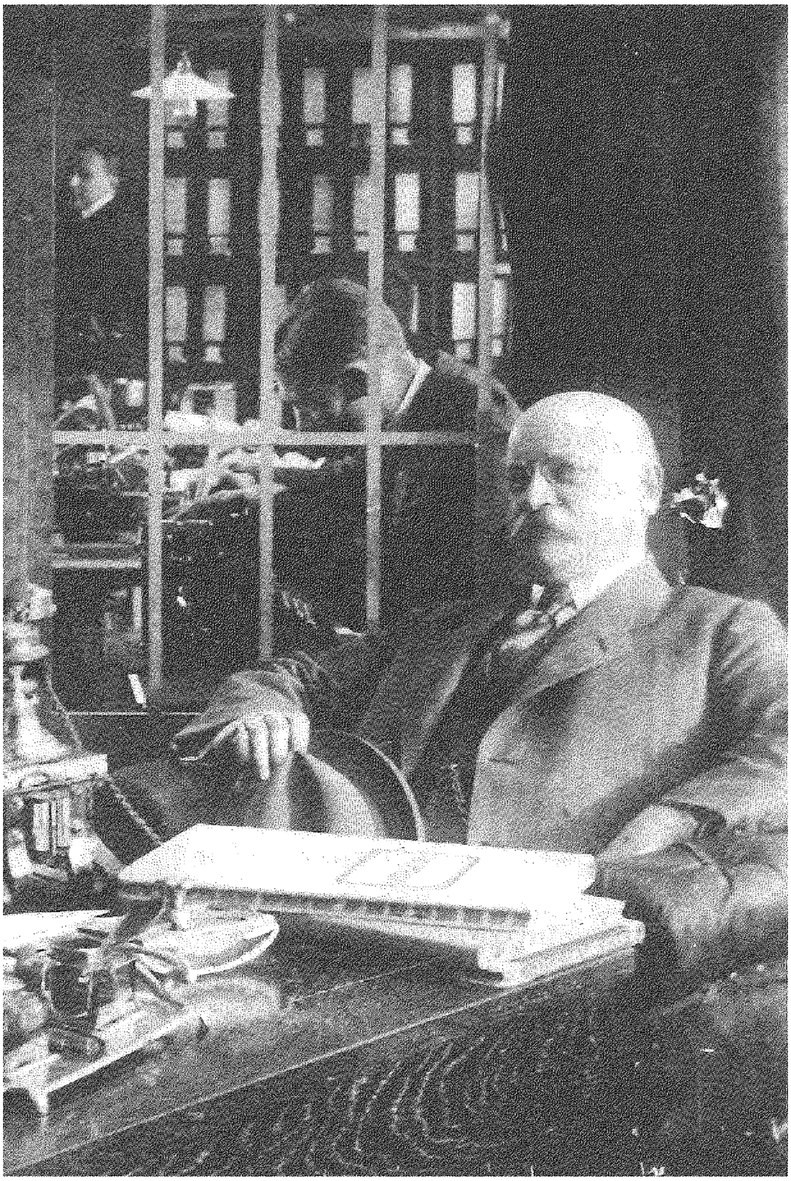
S vremenom je tako ženama u Zagrebu bila omogućena neka vrsta dodatnog obrazovanja posredstvom kulturnih magazina (Vijenac), popularne književnosti i javnih predavanja. Kada Matija Mrazović 1874. objavi statističku analizu čitatelja Vijenca u Banskoj Hrvatskoj, žene će se na listi brojnosti pojaviti na drugom mjestu, odmah iza nižeg katoličkog klera (naklada Vijenca je u to doba 1300 komada). Vijenac je u Zagrebu često organizirao i javna predavanja i na njima su Zagrepčanke mogle slušati Mažuranića kako govori o književnosti, Špiru Brusinu, kasnijeg osnivača moderne hrvatske zoologije, kako izlaže Darwinovu teoriju evolucije ili slušati Šimu Mazzuru, političara, odvjetnika i publicista, jednog od rijetkih uglednika koji nije mislio da su žene intelektualno inferiorne.

STAVAK 3

VJEKOSLAV MAJCEN

Isječak iz teksta "Prvi zagrebački kinematografi"

(Hrvatski filmski ljetopis br. 1—2, Zagreb, 1995.)



Antonio Machnich (1864.—1937.)

U ugovoru sastavljenom 16. listopada 1909. u Trstu, a koji je regulirao otvaranje prvih stalnih kina u Dublinu, Corku i Belfastu, kao partneri u poduhvatu bili su navedeni: James Joyce, Giovanni Rebez, Giuseppe Caris i Katarina Machnich. Dok o Joyceu znamo sve, o Rebezu, Carisu i Katarini Machnich, van okvira njihovih obitelji, znalo se vrlo malo sve do objavljivanja teksta Erika Schneidera "Dedalus among the film folk—Joyce and the Cinema Volta", u zborniku posvećenom odnosu Joyceove književnosti i filma (*Roll Away The Reel World—James Joyce and Cinema, edited by John McCourt, Cork University Press, Cork, 2010*).

Kompletiravši treće poglavlje “Portreta umjetnika u mladosti”, Joyceu se ukazala prilika da privremeno prekine s pisanjem i zaradi nešto novaca, uvozeći irski tvid. Ubrzo će se upustiti u sasvim drugačiju vrstu poduzetništva. Posredstvom svog studenta i prijatelja, odvjetnika Nikole Vidacovicha, dolazi u kontakt s tršćanskim trgovcima i investitorima—Carisom, Rebezom i Antonijem Machnichem —i upušta se u poslovnu avanturu koja je Irsku trebala upoznati s kinematografijom. U poslovno—partnerskom odnosu Joyce je bio zadužen za pronalazak pogodne lokacije u Dublinu, za osiguranje kinematografske licence, nadgledanje uređenja i rada kina u prvih 15 dana nakon otvorenja. Ugovor mu je jamčio 10% od cjelokupnog profita i mogućnost menadžerske kontrole nad kinom u kolovozu i rujnu svake godine. Uložiti nije trebao ništa, a u slučaju prodaje bila mu je zajamčena isplata od 10% od ukupne investicije. Tako je s 500 kruna investicijskog kapitala, 20. listopada 1909. Joyce stigao u Dublin.

Među potpisnicima ugovora najveću je enigmu predstavljala Katarina Machnich. Trst je tih godina bio ekonomski vrlo propulzivno središte—Caris se prije ulaska u kinematografski biznis obogatio prodajući mušku odjeću, dok je Rebez bio tipični devetnaestostoljetni *self—made man,* pater familias, koji se obogatio na krznu, sudjelovao u I. svjetskom ratu, da bi ubrzo bankrotirao i umro—no i u njemu je ženama bilo namijenjeno mjesto u kući, a ne u poslovnom uredu. Katarina Machnich bila je žena Antonija Machnicha, rođenog Tršćanina i trgovca koji se obogatio na trgovini tapetama i namještajem, a za kojeg Schneider kaže da je ključna figura u razvoju kinematografije u Trstu (prvo stalno kino u Trstu otvoreno je 1905., a već 1909. Trst ih ima 21). Povijesni izvori potvrđuju da je Machnich već 1899., ako ne i prije, bio zadužen za izdavanje dozvola za privremene kinematografske projekcije u Trstu. Premda je 1907. proglasio stečaj, nastavio se kao savjetnik s velikim kinematografskim znanjem i širokom mrežom poznanstava baviti kinematografijom. Machnich surađuje s kompanijom Pathé Freres u Beču, a 1908. ulazi u partnerstvo s Rebezom i Carisom s ciljem otvaranja prvog stalnog kina u Bukureštu. Iste godine, piše Erik Schneider u svom tekstu, Machnich je nadgledao otvaranje prvog stalnog kina u Zagrebu.

No vratimo se Katarini Machnich, koja se pojavljuje kao supotpisnica ugovora koji regulira otvaranje prvog stalnog kina u Dublinu (kino Volta). Budući da je poduzetnicma u stečaju bilo zabranjeno obavljati posao i potpisivati dokumente, Schneider pretpostavlja da je Katarina potpisala ugovor u ime svoga supruga Antonia. Katarina (djevojački Novak) rođena je 1864. u Poreču, kao i njezina dva brata, Lorenzo i Domenico. Obitelj Novak preselila se u Trst početkom 1880—ih, gdje je Katarina upoznala svog budućeg supruga. Veza familije Machnich—Novak s Joyceom i poviješću kinematografije na perifernim područjima Monarhije, međutim, ne prestaje u Trstu. Katarinin brat Lorenzo Novak, na poticaj svog utjecajnog šurjaka Antonija 1909. putuje u Dublin i dobija zadatak da se s Joyceom izmjenjuje u vođenju kina. Iste godine monarhijskim vlastima podnosi molbu za otvaranje stalnog kina u Portorožu. Premda mu je licenca 1910. odobrena, Novak ju ne preuzima, odlučivši se za ostanak u Dublinu. Zatim 1911. traži novu licencu, ovoga puta za kino u Piranu. Sljedeće godine kino Allegria u Piranu počinje s radom, no 8 mjeseci kasnije zbog lošeg poslovanja

Novak podnosi molbu za prodaju kina. Bila je to ideja njegovog šurjaka Antonija, naglašava Schenider, da Lorenza pošalje u Dublin, no pokazalo se da je to bila loša poslovna odluka. Ne samo da je Novakov engleski bio loš nego je tugovao za zavičajem i obitelji, pa molbu za otvaranjem kina u Portorožu možemo shvatiti kao pokušaj da se sa šurjakom ostvari neka vrsta kompromisa.

Za razliku od Schneidera, filmski povjesničar Vjekoslav Majcen, vjerojatno s većom preciznošću, otvaranje prvog stalnog kina u Zagrebu— prvi neuspješni pokušaj na Sajmištu, i drugi, uspješan pokušaj u Gajevoj ulici pod imenom kino Union, to jest Pathé bioskop— smješta u 1906. godinu. S tim u vezi možemo se pitati: stoji li Antonio Machnich iza otvaranja prvog stalnog zagrebačkog kina Union (Pathé bioskop) u Gajevoj ulici ili je Machnich jedan od, kako navodi Majcen, nepoznatih poduzetnika kojima je nevrijeme u ljeto 1906. pokvarilo planove o otvaranju stalnog bioskopa na zagrebačkom Sajmištu, kada je kiša natopila ceradu šatora, a vjetar uništio njegovu željeznu konstrukciju? Ako je Machnich bio involviran, je li bio samo konzultant ili možda i suvlasnik, osobito s obzirom na činjenicu da je proglasio stečaj 1907., a 1908. u partnerstvu s Carisom i Rebezom otvorio prvo stalno kino u Bukureštu?

STAVAK 4

NASTA ROJC

Ilica, ulje/platno, 1910.

(Muzej Grada Zagreba)

Nema puno urbanih prizora u hrvatskom modernom slikarstvu. Po dolasku u Pariz 1908., Josip Račić slika nekoliko veduta (park, kavana, bulevar) u tehnici akvarela na papiru, te čuveni most Pont des Arts u tehnici ulja na platnu. Slijedi ga Miroslav Kraljević koji 1911. slika „Most na Seini“ i „Parc de Luxembourg“, a godinu dana poslije i pariški Panthéon. Slika „Ilica” (1910.) Naste Rojc stoga je izuzetna pojava, ne samo zbog vremena svog nastanka, nego prije svega zbog činjenice da je umjesto nekog europskog velegrada prikazan Zagreb.

Krajem 19. stoljeća Ilica je postala reprezentativna trgovačka ulica. Njezin velegradski izgled malo kasnije naglasit će i moderna tehnologija: 1907. počela je elektrifikacija javne rasvjete, a 1910. upogonjen je električni tramvaj. Međutim, prije nego u povijesnim referencama, izuzetnost ove slike leži u točki pogleda, mjestu s kojega slikarica gleda i prikazuje ulicu. Za razliku od Račića koji pariške ulice i trgove gleda s distance ili iz prikrajka, zaštićen sjenom ili nekom pregradom („Kavana na bulevaru”, „Na bulevaru”, „U kavani—pariška kavana noću”; sve iz 1908.), Nasta Rojc je kretanje ulične gomile prikazala iz perspektive nekoga tko je i sam njen dio . Dojam uronjenosti u prizor dodatno je naglašen pravcem slikaričinog pogleda koji, čini se, *ide* u suprotnom smjeru od kretanja gomile, ili naprosto *stoji*, dopuštajući uličnom prometu da je mimoiđe i preplavi. Da je Rojc bila vještija u prikazu pokreta, dobili bismo vrtoglav učinak, što bi slikarici vjerojatno priskrbilo epitet futurističke umjetnice. Ovako, moramo konstatirati da slika predstavlja primjer urbanog žanr slikarstva, koje se, nakon Haussmannove obnove, formiralo u Parizu i proširilo Europom. Predmet tog slikarstva građanska je svakodnevica. Na slikama prvaka ovog žanra, primjerice Jean—Françoisa Raffaëllija, Giuseppea De Nittisa i Luigija Loira, vidimo uljepšane prizore gradskih trgova, ulica ili predgrađa, prikaze godišnjih doba u gradu, idilične obiteljske šetnje gradom itd.

Zahvaljujući Haussmannovoj obnovi, Pariz je već polovicom 19. stoljeća nudio svojim građanima uživanje u spektaklu velegrada: u osvijetljenim prostranim ulicama, izlozima trgovina, kavanama i zabavi koja se protezala do kasno u noć. Velegradski je spektakl najprije privukao impresioniste. Za razliku od žanrovskih slikara, impresionisti su velegradski život prikazivali vodeći računa o ograničenjima mimetičkih mogućnosti slikarstva. Modernistička je slika na ovaj ili onaj način priznavala da postoji izvjesna nekonzistentnost između stvarnosti i slike. Čak i u svojim najzaslađenijim varijantama, koje T. J. Clark naziva primjerima bulevarske pastorale—Monetova dva slikarska prikaza Bulevara kapucina

iz 1874. ili Renoirova slika „Veliki bulevar“ iz iste godine—impresionističke su slike radikalnim kolorističkim eksperimentima skretale pažnju na svoja svojstva (boju, vidljivost, figuraciju itd.), a ne na prikazane predmete. Slika Naste Rojc ne pripada ovoj tradiciji modernističkog slikarstva, ali u škrtoj povijesti hrvatskog modernog slikarstva ima posebno mjesto jer među prvima prikazuje fenomen velegradske gomile i jer to radi na osobit način, smještajući pogled u samo središte prikazanog zbivanja. Kao da je slikarica svoj štafelaj postavila usred ulice i pokušala naslikati ono što prolazi mimo nje. Je li ovu prikazivačku poziciju Nasta Rojc preuzela iz fotografije i filma, dvije umjetnosti koje su na početku 20. stoljeća zagospodarile reprezentacijom stvarnosti, ostaje otvoreno pitanje, ali je sigurno da je ovakva vrsta prikazivanja rijetka pojava u hrvatskom slikarstvu.

Impresionisti su velegradsku gomilu prikazivali kao optički fenomen: prikazana iz daljine, gomila ljudskih figura prije podsjeća na prirodnu, nego društvenu pojavu. Na slici Naste Rojc, međutim, ljude gotovo da možemo prebrojati. Štoviše, mnoge od njih možemo identificirati po spolnim ili klasnim kategorijama. Čini se da se zagrebačka gradska gomila, onako kako ju prikazuje Nasta Rojc, sastoji od samo dva staleža: pripadnika srednjeg i višeg građanstva i seljaštva. U prvom planu slike prikazano je pet žena u narodnoj nošnji koja je tipična za zagrebačku okolicu, dok sve druge figure na slici možemo povezati s građanskim staležom: žena u desnom kutu prvog plana mlada je žena s modernim šeširom i mufom; s obje strane ulice nogostupom hodaju žene i muškarci u suvremenim kaputima, sa šeširima ili cilindrima na glavi, a kočija s konjima djeluje vrlo otmjeno.

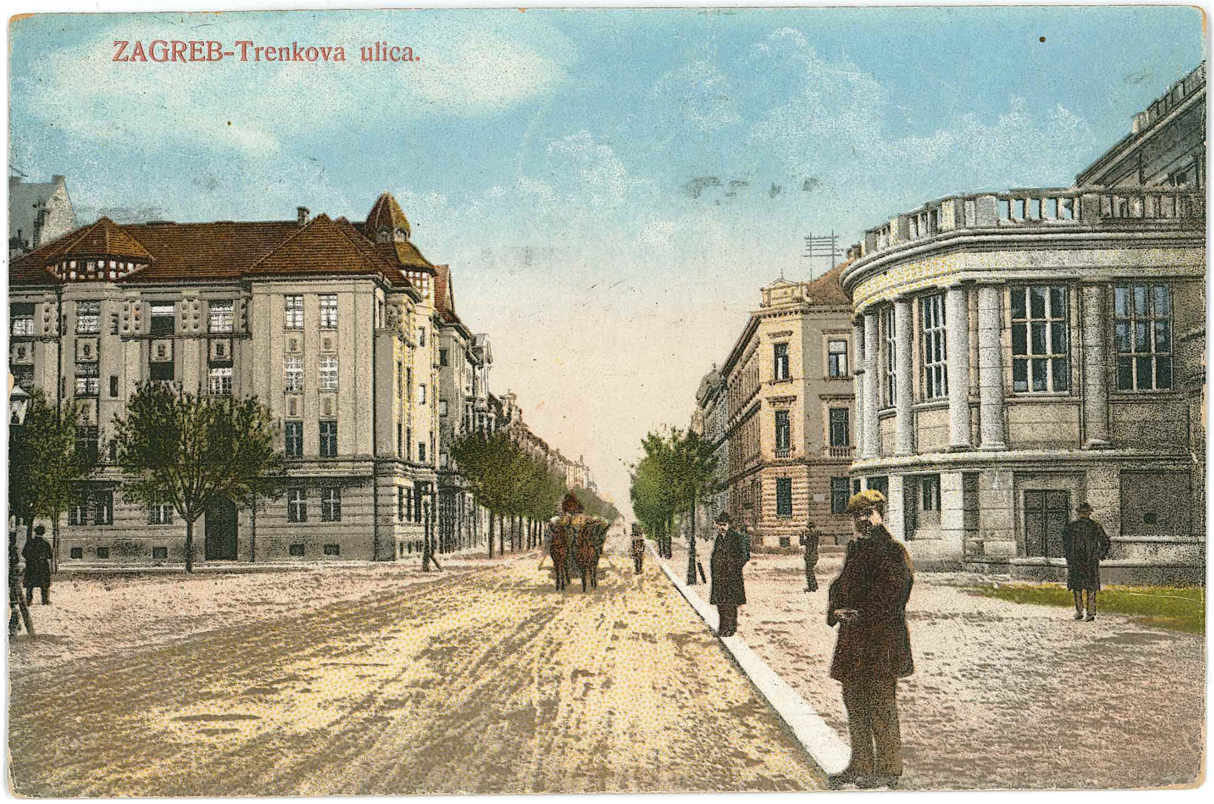
Zagreb 1910., međutim, nije samo grad srednje i visoke građanske klase, čiji pripadnici žive u harmoniji sa seljacima iz okolice. To više nije Zagreb *purgera*, skladna društvena zajednica, iluzija kojoj je Šenoa u 19. stoljeću posvetio svoje najbolje romane. Te je godine Zagreb dosegnuo 74.000 stanovnika, ponajviše zahvaljujući doseljavanju, a ne prirodnom prirastu. Ekonomsku sferu društva još uvijek ne određuje krupna industrija, no obrtna industrija je sve razvijenija, pa mesari, pekari, postolari, krojači, brijači itd. sustižu broj građana koji se bave tzv. intelektualnim poslovima (učitelji, činovnici, svećenici itd.). U svom prikazu zagrebačke gomile Nasta Rojc odlučila je, međutim, prednost dati pripadnicima više srednje klase i seljaštvu. Štoviše, prikazala je mase Zagrepčana i Zagrepčanki kao homogenu zajednicu: čak se i seljanke iz okolice prepuštaju šetnji i dokolici.

Prvi prikaz gradske gomile u hrvatskoj umjetnosti izostavio je tako i radništvo i klasu sitnog građanstva, osim ako reklamu u dnu slike—narančasti natpis „KINO“—ne shvatimo kao njihovu sinegdohu. Od samih početaka, naime, film je privlačio niže društvene klase. Drugi oblici zabave bili su nedostupni, što zbog cijene ulaznica, a što zbog društvenih normi. Tako su prvi puta u povijesti niže društvene klase u filmu dobile svoj medij. Na prvim filmskim projekcijama gledatelji nisu isključivo gledali junake i princeze o kojima su mogli čitati u petparačkoj književnosti, nego scene iz svakodnevnog života, fizički rad, ulične scene itd. Uostalom, prvi film—film braće Lumière—vidljivim čini upravo radništvo, grupu ljudi koja u kasno popodne izlazi iz tvornice.

U tekstu „Priroda apstraktne umjetnosti“ Meyer Schapiro jedan je od prvih kritičara koji je ustvrdio da značaj impresionizma u slikarstvu ne treba tražiti samo u svjetlu formalnih inovacija. Rani impresionizam nije bio samo kolorizam, nego i nešto neodvojivo od ideje građanske slobode. Okrenuvši leđa svim dotadašnjim ograničenjima, građanstvo je počelo uživati u društvu koje je samo stvorilo. Piknici, putovanja, plesovi, kavane, trgovi, šetnje itd., sve se to odjednom pojavilo kao sadržaj umjetnosti i nešto od tog duha slobode nalazimo i na slici Naste Rojc. U okvirima hrvatske umjetnosti, slika „Ilica“ zauzima posebno mjesto jer predstavlja prvi pokušaj prikazivanja preobrazbe Zagreba u velegrad, odnosno onoga što je taj velegrad, kao kakva mašina, počeo proizvoditi: nove društvene klase, vizure, afekte, emocije itd.

STAVAK 5

Razglednice Zagreba, 12 komada, 1907.–1943.



Uzmemo li u obzir da hrvatsko slikarstvo sve do prvog desetljeća 20. stoljeća ne pokušava prikazati gradski život, važnost razglednica za proučavanje rane građanske kulture u Hrvatskoj je neprocjenjiva. Kada grad postane dovoljno spektakularan da privuče slikarski pogled, slike će prije prikazivati Zagreb kao idilično mjesto—najčešće iz udaljene, pejzažne perspektive kao neku zatvorenu cjelinu, kao na slikama Branka Šenoe—nego kao moderni grad u razvoju [slika Naste Rojc „Ilica” (1910.), kao i slika Anke Krizmanić “Radničko predgrađe” (1912.) predstavljaju u tom smislu znakovite izuzetke].

Pretvorba Zagreba iz monarhijskog trgovišta u moderni grad najbolje je prikazana u književnosti i fotografiji toga doba. Niz fotografskih radnji, otvorenih u drugoj polovici 19. stoljeća—počevši od 1856., kada u Kuševićevoj ulici na Gornjem gradu, u jeku neoapsolutizma, Danac Franjo Pommer otvara svoj studio—jedan je od vjesnika velikih društvenih promjena. U periodu od 1873. do 1880., vlada bana Ivana Mažuranića uspjela je sprovesti liberalne društvene reforme, prije svega na području zdravstvene zaštite, zemljišno—knjižnih odnosa, obrazovanja i reorganizacije banske (državne i lokalne) uprave, barem u onoj mjeri u kojoj su joj to dopustile Ugarska i Austrija. S druge strane, zagrebački potres iz 1880. ubrzao je obnovu, ali i izgradnju jednog sasvim novog dijela grada (Donji grad).

Izgradnja Donjeg grada počinje podizanjem spomenika banu Josipu Jelačiću 1866. na velikoj donjogradskoj parceli koja će uskoro postati glavni gradski trg. Godinu dana kasnije gradi se sinagoga, čime je određen smjer širenja grada od sjevera prema jugu. Kako u svojoj knjizi naglašava Mirjana Gross, pojavila se želja da Zagreb postane velegrad, tim više jer nakon Hrvatsko—ugarske nagodbe 1868. Mađari nisu htjeli nastaviti s kočenjem razvoja grada, pa se po uzoru na europske prijestolnice počelo s regulacijom trgovačke ulice, tzv. Ilice. Premda Donji grad još uvijek nije imao prepoznatljivo lice i premda Zagrepčani i dalje Gornji grad doživljavaju kao gradski centar, razvoj grada išao je neumoljivo dalje. Kada Milan Lenuci 1891. postane ravnatelj Gradskog građevnog ureda, bit će to i simbolička potvrda procesa koji je počeo puno prije: Lenucijeva potkova, to jest niz reprezentativnih gradskih trgova omeđenih građanskim palačama i javnim zgradama, gotovo je završena, a trgovačko se, stambeno i kulturno težište spustilo s Gornjeg u Donji grad. Taj novi dio grada (novi Zagreb prije Novog Zagreba) nosio je sva obilježja sekularnog moderniteta: umjesto crkava i jednokatnica Kaptola i Gradeca, sada su tu višekatne građanske palače, poslovni prostori profitabilnih kompanija (Mađarske željeznice), hoteli, zgrada Glavnog kolodvora, izložbeni paviljoni (Umjetnički paviljon), prosvjetne ustanove (Kraljevska zemaljska obrtna škola, Gimnazija) itd. Na samom kraju 19. stoljeća Zagreb se Šenoinih romana—srednjovjekovna urbana struktura obilježena uskim zavojitim ulicama, gradskim zidinama, crkvenim tornjevima, romantičkim junacima i junakinjama—transformirao u moderni europski velegrad prostranih trgova i širokih, pravilno organiziranih ulica.

Razglednice koje pokazujemo na izložbi tiskane su u Dresdenu, Pragu i Zagrebu. Prikazuju popularne gradske vizure, prizore koji su preživjeli društvene i političke promjene te i danas figuriraju kao omiljene turističke lokacije. U poštanskom prometu neke su se razglednice pojavile 1907. godine, no većina ih se s prizorima devetnaestostoljetnog Zagreba piše i šalje sve do 40—ih godina 20. stoljeća. Gledamo li na njima samo reprezentativne primjere devetnaestostoljetne arhitekture, propustit ćemo uočiti društvene procese koji se na njima skromno pojavljuju. Tim više jer se u kontekstu domaće vizualne kulture, sve do razdoblja između dva rata, slikarstvo ne hvata u koštac s javnim manifestacijama moderniteta, a isto vrijedi i za film. Parafraziramo li američkog teoretičara vizualne kulture W. J. T. Mitchella, možemo reći da ove prizore nije moguće interpretirati ne uzmemo li u obzir ono što na njima nije prikazano.

U našoj se povijesti umjetnosti često povlače usporedbe s devetnaestostoljetnim francuskim (pariškim) slikarstvom, no rijetko s Parizom 19. stoljeća. Haussmannova obnova Pariza pokrenuta je na poticaj Napoleona III. 1853. i bila je najveći javni projekt francuske države u povijesti. Ono po čemu danas prepoznajemo europske velegradove—široke ulice (bulevari) namijenjeni transportu i komunikaciji, gradske palače trgovačko—stambenih namjena, javne građevine (burza, knjižnica, muzej, škola itd.), trgovi obrubljeni zelenilom, pravocrtne gradske vizure, dojam grandioznosti i prostranosti itd.—zamišljeno je i ostvareno u Parizu, i za razliku od Zagreba, počelo je s rušenjem starih, srednjovjekovnih dijelova grada.

U svojoj knjizi “Painting of modern life—Paris in the Art of Manet and his followers” (1984.) britanski je povjesničar umjetnosti T. J. Clark pokušao pokazati do koje je mjere Haussmannova modernizacija Pariza utjecala na svakodnevni život. Nemoguće je razumjeti razvoj modernog slikarstva ukoliko ne istražimo način na koji je nova urbanistička regulacija Pariza kreirala nove društvene klase i promijenila živote njegovih stanovnika, naglašava ovaj autor. Iza niza novih zgrada i ulica, iza sjajnih pročelja i novih arhitektonskih stilova i tehnika građenja, odvijao se paralelni proces rušenja srednjovjekovnih gradskih četvrti, brisanja starog i uspostave novog identiteta grada. Umjesto reprodukcije društvenih odnosa bazirane na veličini gradske četvrti, u čijim je granicama stanovnik podmirivao sve svoje životne potrebe vezane za rad, prehranu, stanovanje, zabavu itd., Pariz je svoj razvojni model s Haussmannovom obnovom podignuo, prvo na razinu cjelokupnog grada, a zatim na razinu odnosa prema drugim europskim gradovima. Pravocrtne avenije koje su se u Parizu zrakasto širile gradom samo su se privremeno zaustavljale u predgrađu. Njihova istinska funkcija bila je simbolička: one su kretanje dobara i ljudi usmjeravale izvan granica grada. U okviru tako zamišljene ekonomije, obrtnici više ne prodaju ili popravljaju robu na vratima dućana, takorekuć. Oni sada proizvode za tržište koje se pojavom velikih magazina, dakle s mogućnošću čuvanja velikih količina robe, i robnih kuća proširilo s kvarta na grad, a s grada na tržište Europe i svijeta. Da bi se hranio, odijevao ili zabavljao, stanovnik je Pariza morao napustiti komfor vlastite ulice ili gradske četvrti i uputiti se *u centar*. S razvojem ulične rasvjete, javnog prijevoza, različitih oblika kazališta i restorana, a kasnije i kina, sportskih dvorana, nogometnih stadiona itd., građanin je počeo participirati u kulturi koja je, kako naglašava T. J. Clark, nosila sva obilježja spektakla.

Za razliku od Parižana, Zagrepčani nisu morali rušiti postojeći da bi sagradili novi grad. Moderni je Zagreb nastao na neiskorištenom zemljištu, odmah ispod srednjovjekovne jezgre. Jedini čin koji se u pretvorbi Zagreba iz srednjovjekovnog trgovišta u moderan velegrad pokazao doista radikalnim i koji podsjeća na Haussmannovu obnovu, obnova je zagrebačke katedrale pod vodstvom Hermanna Bolléa nakon potresa 1880. Rušenje tzv. Bakačeve kule i formiranje novog trga ispred katedrale koji se otvara prema ostatku grada, kao i rješenje pročelja i tornjeva katedrale u duhu tada popularne, spektakularne neo—gotike, mala je, ali znakovita referenca na vrijeme u kojem je zov napretka nadjačao svijest o tradiciji (takav se projekt mogao realizirati samo u doba ekspanzije liberalnog građanstva, a na tragu reformi Mažuranićeve vlade).

Kao i u drugim gradovima Europe, izgradnja zagrebačkog Donjeg grada fokusirala se na stambeno—poslovne i kulturno—zabavne sadržaje. Analogije nisu pretjerane: Hrvatsko narodno kazalište otvoreno je 1895., nova zgrada opere u Parizu 1875.; bečki Musikverein 1870., zgrada Hrvatskog glazbenog zavoda 1876.; Strossmayerova galerija 1884., Danska nacionalna galerija 1896. itd. U Zagrebu se zabavni sadržaji za pripadnike više građanske klase miješaju s prosvjetnom i national—integracijskom funkcijom, baš kao što se, u većoj ili manjoj mjeri, isto događa u svim zemljama, tzv. krunovinama Monarhije koje teže samostalnosti. Tamo gdje je nacionalna neovisnost bila osigurana i potpomognuta

kolonijalnom eksploatacijom, primjerice u Francuskoj, Engleskoj ili Njemačkoj, tamo je kapital proizvodio spektakularnije prizore: natkrivene trgovačke ulice, prostrane kolodvore, velike trgove i još veće parkove. Tamo gdje su resursi bili skromniji, učinci su bili manji, no formula je bila ista: po svaku cijenu udruživati kapital i znanje (kulturu).

U već spomenutoj knjizi T. J. Clark tvrdi da su impresionisti propustili priliku da osim srednje i visoke buržoazije, a čijim prikazima obiluju njihove slike, prikažu i druge društvene staleže. Velegradske mase bile su uglavnom sastavljene od proletera i sitnog građanstva, pa začuđuje njihov, uz nekoliko iznimaka, izostanak iz ikonografije modernosti. U hrvatskom je kontekstu taj izostanak još vidljiviji. Stoga nam par fotografija reproduciranih na razglednicima mora zaokupiti pažnju. Tko su stanovnici koji hodaju novim dijelovima grada i znatiželjno zure u kameru? Iz kojeg kraja Monarhije ili Hrvatske su došli u Zagreb? Gdje žive, što rade i kako provode slobodno vrijeme svi ti trgovački pomoćnici, računovođe, kalfe, blagajnici, agenti osiguranja, trgovački putnici, bankarski i državni službenici, itd.?

Zagreb krajem 19. stoljeća nije više "purgerski" grad, trgovište čije stanovništvo ekonomski počiva na malim obrtnicima i državnim činovnicima. Sve više i više Zagreb postaje i radnički grad. Na ovim razglednicama stoga moramo moći—jer druge vizualne podatke nemamo—*vidjeti* primjerice tipografske radnike, koji 1870. osnivaju svoje radničko udruženje i tako simbolički otvaraju povijest borbe za radnička prava u Zagrebu; ili primjerice mlade sljedbenike Hrvatske stranke prava, koji uz malobrojno industrijsko radništvo 1871., podsjeća na to u svojoj knjizi Mirjana Gross, jedini gaje simpatije prema Pariškoj komuni; ili moći *vidjeti* Dragutina Kalea, koji 1874. uređuje novine "Radnički prijatelj", a u kojima su se radnici mogli informirati o radničkim aktivnostima u Europi; ili zamisliti ozračje koje je vladalo tijekom organizacije prvih štrajkova u Zagrebu i Osijeku 1872. godine, itd.

Moramo također na ovim razglednicama moći vidjeti i donjogradske zgrade za koje nije bilo mjesta na razglednicama; zgrade sa stanovima za najam u kojima su se kreveti iznajmljivali za jednu noć (ili nekoliko dana). "Hotel za siromahe", tako je diljem Europe lokalno stanovništvo običavalo nazivati krcate spavaonice ovih zgrada. Njihovi stanari uglavnom su pripadali gradskom proletarijatu, pridošlicama čija se sudbina još nije društveno profilirala, neoženjenim muškarcima koji su odlučili okušati sreću. Mnogi od njih izronili su iz tame povijesti, iz stoljetne podčinjenosti feudalnim gospodarima. Život njihovih ruralnih predaka mora da im se činio strašnijim od svih nedaća kojima ih grad izlaže, pa su plaćali krevet (u boljim slučajevima i doručak), radili i nadali se najboljem. Pripadali su generaciji „sluganskih likova bez ikakva vlasništva, krsnih listova punih praznina, rođenih i umrlih u tuđim sobičcima, od kojih jedva da se imalo što naslijediti, jer ih se s jedinim imetkom—svečanim blagdanskim odijelom—polagalo u grob (...)“, kako društvene transformacije 19. stoljeća, pišući o svojoj majci Slovenki iz austrijske Štajerske, dakle iz pokrajine koja je kao i Banska Hrvatska pripadala Austro—Ugarskoj Monarhiji, sažima Peter Handke u svom kratkom romanu „*Nesreća bez želja*”. (Peter Handke, Nesreća bez želja, Fraktura, 2022., str. 14.)

Ne prikazati prosječnog stanovnika velegrada, odnosno način na koji se on služi svojim gradom sasvim je u skladu s razgledničkom kulturom. Razglednica je turistička minijatura. Na njoj ima mjesta samo za arhitektonske i povijesne znamenitosti. Kada se, kao u slučaju razglednice koja primjerice prikazuje Trenkovu ulicu, u prizor prošverca nekoliko prolaznika i kada im—za razliku od kamere—mi uzvratimo pogled, u tim je ljudskim figurama moguće prepoznati želje, nade i očekivanja, koji nisu bitno drugačiji od naših danas, ali i određenu društvenu stratifikaciju, klasnu hijerarhiju, sustav koji je, zahvaljujući izrabljivanju najbrojnijih i najslabijih, najveći dio društvenog bogatstva gurao u ruke manjine.

STAVAK 6

TOŠO DABAC

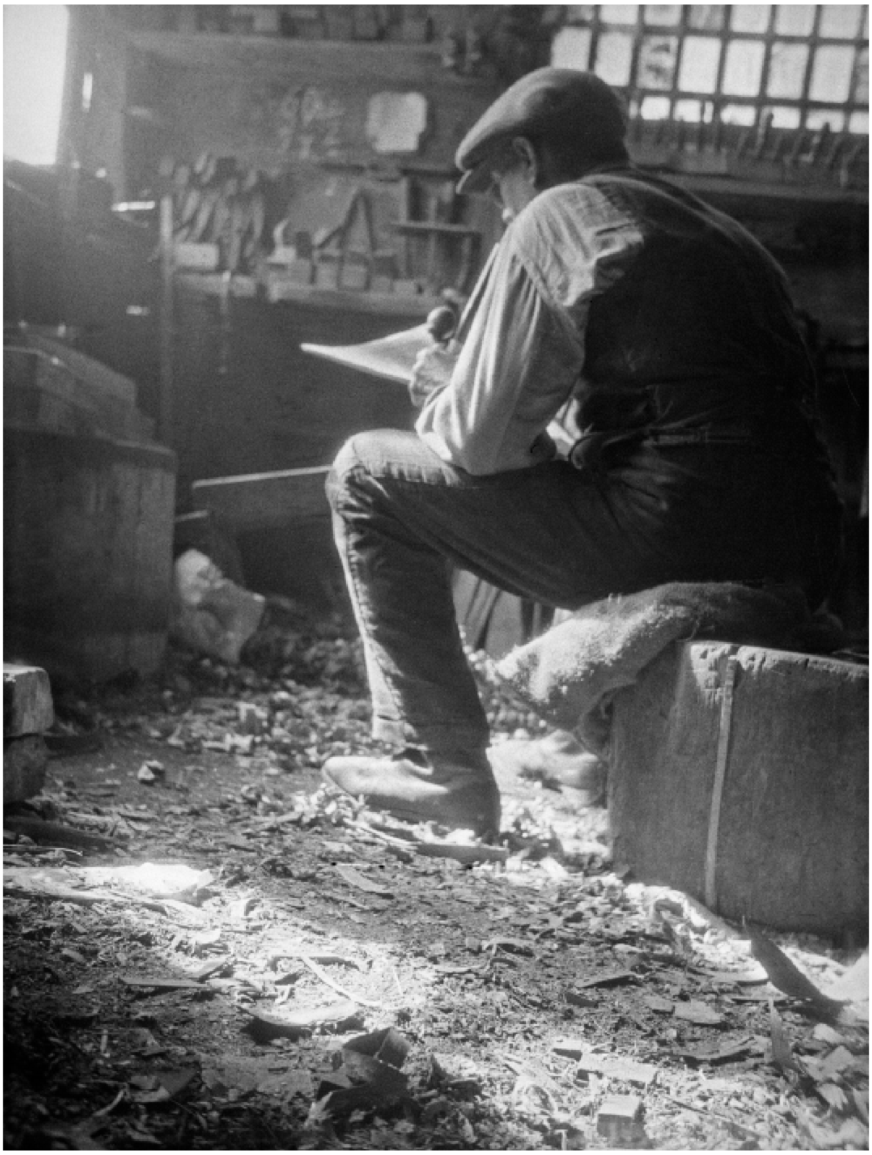
— Sastanak, c/b fotografija, 1938.
— Ilica, c/b fotografija, 1932–35.
— Stolar, c/b fotografija, 1932–35.
— Sokoli se spremaju za nastup,
c/b fotografija, 1934.

(Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb)

Hrvatskim modernim slikarstvom sve do kraja I. svjetskog rata dominiraju portreti, pejzaži, mrtve prirode, povijesne i mitološke scene. Slikarstvo *govori* o građanskoj klasi i njezinom društvu, ali to radi ili bojažljivo ili alegorijski. Kada se pojave prvi tragovi tehnologiziranog svijeta moderne, kada iskorak iz polja domesticiteta postane neizbježan, u pravilu je riječ o slikarima i slikaricama koji djeluju u inozemstvu (Josip Račić, Miroslav Kraljević, Nasta Rojc, Tomislav Krizman, Vilko Gecan, Milivoj Uzelac itd.). To da prve prizore tjeskobe, nasilja i otuđenja dugujemo umjetnicima i umjetnicama koji su u jednom trenutku života napustili komfor domaće sredine, to nije slučajno. Ono što u kulturi prepoznajemo kao tipično moderne prizore—velegrad, mase, tehnologiju, otuđenje, strah itd.—pojavilo se u mejnstrimu nacionalne umjetnosti tek u periodu između dva svjetska rata. Kako uvjeti za produkciju domaćeg filma sve do kraja 30—ih godina 20. stoljeća nisu bili brojni, a još manje idealni, zadaća realističkog prikazivanja svijeta—svijeta *kakav doista jeste*—pripala je fotografiji. I dok je većina

slikara osjećala odgovornost prema tradiciji, pa je međuratna umjetnička kultura bila premrežena problemima odnosa sadržaja i forme, fotografiji, osim razvoja same tehnologije, ništa nije stajalo na putu u pristupu svakodnevnom životu.

Gledamo li na Dabčev opus kroz prizmu društvenih previranja koja su obilježila međuratnu Europu, nemoguće je u njegovim fotografijama ne prepoznati društvenu refleksiju, ne uočiti vezu između života velegrada i širih društvenih i povijesnih procesa. Ono što odmah u Dabčevom opusu upada u oči je gotovo ravnomjerna zastupljenost prizora bijede i blagostanja, zadovoljstva i očaja. U katalozima i monografijama posvećenima Dabčevom radu fotografije gradskih prosjaka gotovo se ritmično izmjenjuju s fotografijama pripadnika višeg ili nižeg zagrebačkog građanstva. Šilterice se miješaju s građanskim šeširima, seljački *škrlaki* s polucilindrima, ženski rupci s damskim šeširima, prnje s kostimima i odijelima.



FILM ZAVOD
GROSS
ILICA 84
STAKLANA

Snima li Dabac Zagreb ili njegove stanovnike, pitanje je koje možda nije sasvim retoričko. Je li fokus njegovog fotografskog interesa usmjeren na grad kao izvor estetskih senzacija, na grad kao umjetnički predmet, koji svojom arhitekturom i organizacijom nudi obilje lijepih vizura ili je usmjeren na stanovnike, *obične, male* ljude, u smislu određene socijalno osviještene, humanističke poetike ili ideologije?

Ako Dabca gledamo kao fotografa grada, uočavamo da većina atraktivnih prizora (HNK, glavni trg, Dolac itd.) sadrži društveni podtekst. Primjerice, čuvena fotografija „Na putu za giljotinu“ (1938.) dovodi u kontrast zgradu HNK kao reprezentativan simbol građanstva i kočijaša kao predstavnika niže društvene klase, koji s vrećom sijena na ramenu, vodeći svoga konja ulicom, prolazi kraj kazališta. Društveni sudar prepoznajemo i na fotografiji „Ovce na Ilici“ (1933.): glavnom trgovačkom ulicom Zagreba, naime, pastir vodi stado ovaca.

Ako na Dabca pak gledamo kao na pažljivog promatrača svojih sugrađana, možemo zamijetiti da u tom poduhvatu, pored suosjećanja ima i sistema. Obratimo li pažnju na naslove fotografija, primjećujemo intenciju da se kroz fotografije denotiraju društveni tipovi: „Novinari“ (1935.), „Intelektualka“ (1934.), „Filozof života“ (1933.), „Skakač“ (1934.), „Cirkus IV“ (1934.), „Stolar“ (1932—35.), „Cestari“ (1932—35.), „Plesačice iz škole Nevenke Perko“ (1934.), „Sokoli se spremaju za nastup“ (1934.) itd. U takvom je pristupu Dabac sasvim suvremen i moguće ga je usporediti s njemačkim fotografom Augustom Sanderom, koji je početkom 20—ih godina 20. stoljeća došao na ideju da prikaže cjelinu društva, snimajući portrete ljudi kao nositelje društvenih profesija (vojnik, mesar, strojar, glumac itd.). Premda je fotografska poetika Toše Dabca drugačija od one Augusta Sandera—Dabac je u osnovi flaner, dendi s kamerom—i na njegov međuratni opus možemo gledati kao na pokušaj da se društvenoj stvarnosti prida njezina *stvarna slika*, makar se taj pokušaj vodio prije Dabčevim interesima i užicima, nego unaprijed razrađenom metodom rada.

Postojali su dakako i drugi, vizualno jednako učinkoviti načini da se prikaže stvarnost novostvorene države, Kraljevine SHS, države koja je svoje stanovnike odmah po osnivanju prepustila divljanju krupnog kapitala; države koja je dvije godine nakon osnivanja, 1920. zabranila političku organizaciju radništva; države u kojoj su društvena nejednakost i korupcija bile svakodnevne pojave i koja je gotovo neovisno od svjetske ekonomije prolazila svoju vlastitu Veliku depresiju itd., no nigdje u vizualnoj kulturi između dva rata—osobito ako u fokus interesa uzmemo isključivo hrvatsku kulturu—ne nailazimo na toliku koncentraciju *društvenosti* kao u Dabčevim fotografijama.

Pišući o pariškom kulturnom životu u drugoj polovici 19. stoljeća, T. J. Clark je u knjizi „Painting of modern life—Paris in the art of Manet and his followers“ skrenuo pozornost na pojavu sitnog građanstva, naglasivši da je ta pojava najkrupniji kulturni događaj do kojeg je doveo proces industrijalizacije u Europi. Masa novoformiranog građanstva trebala je svoju kulturu, kaže Clark, oblike i sadržaje koji će govoriti o njezinim, malograđanskim potrebama i željama, a koje će biti moguće razlikovati od onih oko kojih su bili organizirani životi visoke buržoazije i aristokracije, s jedne strane, i radništva, s druge. Na samim počecima modernizacije, u prvoj

fazi klasnog restrukturiranja društva, krupna buržoazija ili/i aristokracija novim je društvenim klasama nudila svoju kulturu, no već polovicom 19. stoljeća u Francuskoj će se i Engleskoj, kao najnaprednijim državama tadašnje Europe, pojaviti drugačiji kulturni oblici. Logikom tržišne privrede ta će se kultura brzo širiti te postati masovna, a na prijelazu stoljeća film će postati njezin najpoznatiji nositelj. Klasu sitnog građanstva u Parizu 19. stoljeća, naglašava Clark, vladajuća klasa je i kontrolirala i ismijavala, ali joj je dopušteno da gradi svoj identitet i da se odvoji od proletarijata.

„Kao ekonomska činjenica, kalfa se pojavio da bi ostao; kao politička, navikavao se na zagovaranje svoje važnosti. Ubrzo mu je, međutim, bilo postalo jasno da je moguće biti proglašen ekonomskom i političkom pojavom, a da to još uvijek ne jamči sigurno mjesto u etabliranom sistemu društvenih identiteta i upravo je to vodilo do specifičnog, ekscesivnog isticanja klasne pripadnosti kao stvari povezane s ponašanjem i vlasništvom. Kalfa je polagao pravo na pripadnost buržoaziji, ali način na koji je to radio (...) najčešće je pripadnike buržoazije ostavljao zbunjenima i posramljenima. A opet, nije moglo biti, mislio je kalfa, da pripada ikome drugom u društvenom poretku, a posebno ne proletarijatu. To je sprječavao njegov "način života"; njegovi ukusi, uvjerenja i aspiracije; njegove kulturne vještine. Stvarajući distancu između sebe i sebi inferiornijih društvenih slojeva, svoju je klasnu poziciju preferirao graditi na reprezentaciji, na stilu u širem smislu te riječi.“ (T. J. Clark, *Painting of modern life—Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton University Press, 1984., str. 237.)

U društvu koje je bez zadrške primijenilo načela tržišne ekonomije, društvu Kraljevine SHS, nije teško u fotografijama Toše Dabca vidjeti *dokumente* koji ukazuju na proces klasne diferencijacije, na sve veći jaz između (lumpen)proletarijata i sitnog, odnosno krupnog građanstva. U periodu između dva rata Zagreb se ubrzano industrijalizira te se suočava, kako naglašava Tamara Bjažić Klarin u svom tekstu „Radna grupa Zagreb—osnutak i javno djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni“, s najvećim povećanjem broja stanovnika u svojoj povijesti, koje je u periodu od 1921. do 1931. naraslo za skoro 77.000. Najveći broj novopečenog proletarijata svoje mjesto za život našao je u slamovima na periferiji grada. Bijedni uvjeti njihovog života pokrenuli su 20—ih godina 20. stoljeća niz društvenih i kulturnih inicijativa koje su imale za cilj zbrinjavanje ove osiromašene mase: osiguranje minimalnih stambenih uvjeta, uspostavu zdravstvene zaštite, regulaciju budućeg razvoja grada itd. Bio je to, kako ističe Bjažić Klarin, „(…) najveći urbanistički problem međuratnog Zagreba: surova stvarnost periferije napučene divljim kućama bez osnovnih higijenskih uvjeta, kategorija izgradnje koju grad prije Prvoga svjetskog rata gotovo i nije poznavao“. (*Radna grupa Zagreb – osnutak i javno djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni*; tekst je dostupan na Hrčku, portalu hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa; https://hrcak.srce.hr/file/16462.) To da u citiranom tekstu opis načina života najsiromašnijih društvenih slojeva na periferiji Zagreba—radnika, nadničara, prosjaka itd.—na momente podsjeća na Engelsove opise života engleskog proletarijata u knjizi „Položaj radničke klase u Engleskoj", to nije slučajno.

Moderni je velegrad istodobno i razdvajao i spajao društvene klase, tvrdi T. J. Clark. Samo je u centru velegradskog spektakla bilo moguće doći u kontakt s ljudima s druge strane društvene hijerarhije i samo ste se u velegradu mogli pretvarati da jeste ono što niste. Na ulici nitko ne zna da dugujete za stanarinu ili da ste nezaposleni, kao što je to primjerice slučaj s junakom romana Vjekoslava Majera. U romanu „Dnevnik jednog Očenašeka" (1937.) glavni junak, nezaposleni sakupljač novinskih oglasa, tipičan je predstavnik zagrebačkog sitnog građanstva. Svoje slobodno vrijeme uglavnom provodi u kinu, kavani ili u lutanju gradom. Kad nije u podstanarskom stanu, uronjen je u spektakl grada prilagođenog muškom pogledu: u kinu gleda američke glumice, a na ulici u ženske noge. Dabac naravno nije Majer, a još manje Očenašek, ali činjenica da je radio kao prevodilac u zagrebačkoj podružnici Metro—Goldwyn—Mayera (u Kraljevinu Jugoslaviju 1939. uvezeno je čak 467 američkih filmova!) i da je u svojim šetnjama gradom često snimao ženske noge, veže njegovu fotografiju s književnošću i umjetnošću toga doba, kako na razini društvene tako i na razini erotske osjetljivosti.

U 19. stoljeću rijetki su prikazi grada koji spajaju ljude razdvojene pozicijom na društvenoj ljestvici. T. J. Clark, primjerice, ističe sliku Georgesa Seurata „La grande Jatte" (1884.) kao rijedak primjerak francuskog slikarstva koji prikazuje zajednički odmor radništva i građanstva u trenucima dokolice. U vrijeme u kojem Dabac djeluje, i fotografija počinje tražiti svoje prizore urbanog spokoja. Fotografija Henri Cartier—Bressona „Nedjelja, kraj Seine blizu Juvicyja" (1938.) vjerojatno je najpoznatija među njima. Zagledani u rijeku i privezani čamac, dva sredovječna bračna (?) para odmaraju nakon objeda. Na travi leže iskorišteni tanjuri i novine; jedan muškarac toči vino u čašu; rukavi su zavrnuti, suvišna odjeća skinuta. Na Dabčevim fotografijama nema spokoja. Svatko ide za svojim poslom, svatko ritualno sudjeluje u ispunjavanju svojih svakodnevnih dužnosti: ispija kavu, ide na tržnicu, bavi se sportom, čita novine, grabi gradom, tjera ovce, prevozi teret itd. Klase se susreću, ali mimoilaze.

Dabac ne posjećuje i ne snima zagrebačka sirotinjska predgrađa na Peščenici ili Trešnjevci. Njihove stanovnike—gradski proletarijat, prosjake i beskućnike—radije čeka i snima u centru grada gdje krpaju ceste, prosjače, dostavljaju robu, čiste cipele prolaznicima, džepare itd. U istom obilasku grada, takorekuć, Dabac snima i (sitno) građanstvo (bankovne službenike, svećenstvo, novinare, sportaše, umjetnike, dame sa šeširima i psima na uzici) i prosjake. Između klasa nema interakcije, svatko zna svoje društveno mjesto.

Možda i ključna Clarkova teza o slikarstvu 19. stoljeća—„Ono što je vidljivo u modernom svijetu (…) nije karakter, nego klasa. Kultura je, sredstvima koja su joj stajala na raspolaganju, tu činjenicu često zamagljivala ili minorizirala." (T. J. Clark, Painting of modern life—Paris in the paintings of Manet and his followers, Princeton University Press, 1984., str. 258.)—neupotrebljiva je u slučaju Dabčeve reprezentacije međuratnog Zagreba. Gdjegod može, kadgod mu se ukaže prilika, Dabac će ukazati na napukline na površini brižljivo zaglađene slike kojom je zagrebačko građanstvo odlučilo predstavljati samo sebe. Staro kljuse i konjušar koji dominiraju nad zgradom Hrvatskog narodnog kazališta, tog simbola paradoksalne sinteze

nacionalintegracijskih procesa, moderniteta i kolonijalizma; pastir s ovcama na glavnom gradskom trgu usred bijela dana; prosjaci okupljeni oko kandelabra u centru grada itd., nisu samo začudni fotografski prizori, nego i tehnike umjetničkog ogoljavanja klasno (re)strukturiranog društva. Dabac u tom poslu nije sam. U desetljećima koje prethode Drugom svjetskom ratu, hrvatska je—treba li reći “zagrebačka”?—umjetnost, ali i književnost opsjednuta klasnim odnosima. Miroslav Krleža primjerice završava “Gospodu Glembajeve” 1929., dakle iste godine u kojoj skupina arhitekata, slikara i kipara osniva Grupu Zemlja s ciljem uklanjanja društvenih nepravdi.

Dabac kao da slijedi Baudelaireov naputak da umjetnik po svaku cijenu treba biti uronjen u suvremenost i da u njoj treba tražiti heroje, reprezentativne karaktere epohe. Walter Benjamin je u Baudelaireovom pjesništvu heroje pronalazio među proletarijatom; sam Baudelaire ih je tražio i među građanstvom i među proletarijatom, a isto bi se moglo reći i za Dabca, s tim da je Dabac prikazima zagrebačkog proletarijata dodao jednu dickensovsku osjećajnost (primjerice, djeca na fotografiji „Djetinjstvo“ iz 1933. nose obilježja Dickensovih dječjih junaka: preranu zrelost, lukavost itd.).

Dabčeve fotografije dolaze na samom kraju jednog dugog, u lokalnim okvirima sporog, ali nezaustavljivog procesa transformacije jedne parohijalne zajednice u moderno društvo. U tom društvu određeni oblici feudalne kulture, koji su još krajem 19. stoljeća davali ton društvenim odnosima, postali su marginalizirani, ustupajući mjesto drugačijim modelima čovjekovog odnosa prema svijetu. Model koji je počivao na klasnoj diferencijaciji našao je u fotografijama Toše Dabca svoj istodobno i poetičan (empatičan) i naturalističan izraz. Desetak godina kasnije društvo će se stubokom promijeniti i Dabac će snimati drugačije fotografije.

STAVAK 7

MILAN PAVIĆ

— Prvi veliki miting u Zagrebu, 13.5.1945.
— Prvi veliki miting u Zagrebu (Sloboda nakon II. svjetskog rata), 13.5.1945.

(Muzej Grada Zagreba)

Pavićeva se serija fotografija posvećena završnom procesu ulaska partizanskih jedinica u Zagreb u svibnju 1945. ne ističe samo dokumentarnom važnošću, nego i jednim vidom fotografske estetike čiji se učinak ne može procijeniti s osloncem isključivo na fotoreportersku praksu. Umjesto da trči od jednog do drugog dramatičnog događaja—primjerice da 8. svibnja snima prve partizanske jedinice kako ulaze na teritorij grada u Savskoj ulici, a potom da iduće dane prati završne borbe u Vlaškoj i Maksimirskoj—Pavić je izabrao glavni gradski trg kao mjesto s kojega se ova događanja mogu prikazati. Izbor trga, međutim, bio je krajnje pragmatičan izbor. Prema riječima Pavićeve supruge Slavke, Pavić je doista u ranim jutarnjim satima 8. svibnja krenuo prema jugu Zagreba, s namjerom da snimi ulazak partizanskih jedinica u predgrađe, ali je već na Zrinjevcu naletio na puškaranje. Sam, bez oružja, odlučio se vratiti na trg, te se popeti na vrh zgrade Mirovinske zaklade gradske štedionice na uglu Gajeve ulice.

Od fotografija koje je Pavić tih svibanjskih dana snimio na glavnom zagrebačkom trgu, u vizualnu su se memoriju možda najlakše utisnule one koje su snimljene s krovova zgrada, i to vjerojatno iz dva razloga. Prvi leži u činjenici da su fotografije snimljene iz ptičje perspektive na određeni način estetizirale ratna događanja. Primjerice, fotografija „Zagrebački tramvajci ističu komunističku zastavu ispred Hotela Dubrovnik, 8.5.1945.“ prikazuje grupu radnika ZET—a kako po sablasno praznom trgu nose zastavu s namjerom da ju objese na rasvjetni stup. Da naslov fotografije to ne pojašnjava, promatrač ne bi znao što fotografija točno prikazuje, ali bi prizor sasvim sigurno mogao povezati s vizualnom kulturom svojstvenom periodu između dva svjetska rata. Iole upućeni promatrač mogao je, primjerice, prizor ZET—ovih radnika koji nose zastavu povezati s nizom fotografija koje 30—ih godina snima Tošo Dabac, prikazujući zagrebačke ulice i njegove stanovnike iz naglašeno gornjih rakursa, odnosno s prozora ili krovova visokih zgrada. Dabac je volio naglašavati kontraste svjetla i sjene, kao i začudne odnose do kojih je dolazilo kretanjem ljudi na pozadini gradskih fasada i pločnika, a ista svojstva pronalazimo i na Pavićevoj fotografiji. Snimajući događanja na glavnom gradskom trgu 8. svibnja—gradom se još uvijek vode borbe, a puškaranja odjekuju i u samom centru—Pavić ih, vjerojatno nehotice, prikazuje poštujući pravila modernističke estetike (prikaz grada i gradskih događanja s visine jedna je od omiljenih prikazivačkih tehnika modernih umjetnika, od impresionista, preko Marte Ehrlich, koja s prozora gradskih palača prikazuje pariške trgove, ali i Zrinjevac, do Paula Stranda i Charlesa Sheelera koji u filmu „Manhatta” 1921. prikazuju New York, primjerice).

Estetizacija naravno nije uljepšavanje; to je skup pisanih i nepisanih pravila kojima je modernizam regulirao proizvodnju i potrošnju vizualnog. Pronalazimo ih i na Pavićevim fotografijama velikih mitinga koji se povodom oslobođenja grada održavaju 13. i 14. svibnja 1945. Kompozicijski kontrasti na ovim fotografijama još su izraženiji, a utisak koji fotografije ostavljaju još je više očuđujući jer se čini da se masa ljudi ne može ni sagledati ni kadrirati. Pavićev je pogled stoga tipično moderni, fragmentarni pogled, koji ne uspijeva prikazati totalitet događanja. Umjesto da kod promatrača pobude osjećaj za konkretnost povijesne stvarnosti, da potiču

racionalizaciju, svojim vrtoglavim rakursima i prikazima na rubu apstrakcije Pavićeve fotografije izazivaju čuđenje, divljenje, nevjericu. Ako srž modernističkog prikazivanja leži u negiranju mimetičke analogije između stvarnosti i slike, u destabilizaciji konvencionalnih pravila prikazivanja, onda je Paviću uspjelo da jednom izuzetnom događaju—slavlje koje povodom ratne pobjede najavljuje društvenu revoluciju—podari primjerenu, sasvim modernu sliku.

U eseju „Pariz Drugog carstva u Baudelairea“ (1938.) Walter Benjamin se, između ostalog, dotaknuo i problema prikazivanja ljudske gomile u francuskoj književnosti. Prije pojave Victora Hugoa svjetina kao tema u francuskoj poeziji nije postojala, kaže Benjamin. „Postoji jedno zapanjujuće mjesto u ‘Jadnicima’, na kojemu se šumsko tkanje pojavljuje kao arhetip opstanka mase: ‘Ono što se u toj ulici dogodilo ne bi začudilo šumu: stabla i šiblje, trave, grane koje se nerazmrsivo prepliću i visoko korov žive u tami: kroz nepregledni vrv prošušuruje ono nevidljivo, ono što je ispod čovjeka, opaža kroz maglu ono što je iznad čovjeka.’ U taj je prikaz uronjeno ono što je bilo osobito u Hugoovu iskustvu mnoštva. Ono što je ispod čovjeka u mnoštvu stupa u opticaj s onim što vlada iznad njega.” (Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, str. 66.) Hugoov vitalistički princip *druge prirode*, međutim, bolje bi pristajao slikama Ljube Babića. „Crne zastave“ (1918.) i „Crveni stjegovi“ (1919.) prikazuju gomilu kao rijeku koja poput bujice teče ulicama grada, *slijevajući se* s gornje polovice slike prema njezinom dnu. I Babićevi i Pavićevi prizori prikazani su iz ptičje perspektive, ali Pavićevi posjeduju određenu *zamrznutost*, statičnost na koju kao gledatelji nismo potpuno spremni i koja im pridaje nešto neljudsko, bestjelesno. Samo par žarišnih duljina kraće ili par katova niže, vidjeli bismo pojedince s transparentima i zastavama, tijela u pokretu; znakove koji bi nas čvrsto vezali za konkretni historijski trenutak. Ovako, slobodni smo prepustiti se imaginaciji, no ne da bismo fantazirali, nego upisivali značenje u otvorena, neispunjena polja nastala križanjem moderne umjetničke reprezentacije i povijesne kontingencije.

Pavićeve nam *visinske* snimke omogućuju da u masi ljudi na trgu *vidimo* i znatiželjnike, puke *kibicere*, a ne samo ljude koji su se aktivno uključili u antifašističku borbu, čak i one koji u danima koji dolaze neće participirati u izgradnji buduće socijalističke zajednice, one koji će priželjkivati da taj proces ide u drugačijem smjeru ili da se obustavi u cijelosti. Primjerice, pred novom društvenom zajednicom tek slijede ključne političke odluke, od kojih će gotovo svaka mijenjati živote velikog broja ljudi: jednopartijski sistem, odnos prema Sovjetskom Savezu, uvođenje samoupravljanja, nacionalizacija itd. Zbog svoje poopćivosti—možda najviša razina poopćivosti do koje dokumentarna fotografija može doći, a da ne izgubi kontakt sa stvarnošću—Pavićeve fotografije kao da ilustriraju značaj koji Slavoj Žižek pridaje fenomenu Događaja, slučajnom povijesnom događaju koji se tek naknadno pokazuje kao sudbonosan, ističući da stvarni potencijal prijelomnih događanja ne leži u pripremi uvjeta za revolucionarnu eksploziju—u partizanskoj borbi, ratnim operacijama itd.—nego u vremenu koje slijedi neposredno nakon eksplozije. ”(...) [N] ajteži rad nas očekuje sljedeće jutro, onda kada je izljev revolucionarnog zanosa prestao, kada smo suočeni sa zadaćom

prijenosa tog zanosa u novo 'stanje stvari', povlačenja konzekvenci, održavanja vjernosti Događaju (...) pravi posao počinje tek nakon Događaja, kada smo sigurni (...) da je cilj ispunjen." (Slavoj Žižek, *The Puppet And The Dwarf—The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, 2003., str. 135.)

Zbog svega toga, Pavićeve *visinske* fotografije predstavljaju primjer drugačijeg prikazivanja masovnih događaja. U njima fotoreporterska vjernost činjenicama ne guši prikazivačke potencijale fotografskog medija. Štoviše, kao da se događa suprotno. Prilagođavajući događaj svojim reprezentacijskim potencijalima—mogućnostima tehnologije koliko i (ne) mogućnostima fotografa—fotografija ga osnažuje, pridajući mu, na konkretnoj povijesnoj pozadini oslobođenja čovjeka od fašističkog terora, transhistorijska značenja.

STAVAK 8

Ponedjeljak ili utorak, isječak iz cjelovečernjeg filma, 1966.,

redatelj: VATROSLAV MIMICA;

uloge: Slobodan Dimitrijević, Pavle Vuisić, Jagoda Kaloper, Gizela Humi, Sergio Mimica-Gezzan, Fabijan Šovagović i drugi

(Hrvatska kinoteka—Hrvatski državni arhiv)

Sredovječni razvedeni novinar Marko Požgaj budi se u rano jutro, oblači se, brije, pije kavu i odlazi na posao. Na radnom mjestu, u velikoj novinskoj kući priprema novine za tisak i sudjeluje na radnom sastanku; potom odlazi na ručak u restoran te posjećuje golubarnik čovjeka kojeg je slučajno upoznao u restoranu. Zatim odlazi po sina i vodi ga u Zoološki vrt. Zatim, još uvijek sa sinom, vozi auto na tehnički pregled. U predvečerje je ponovno sam, luta gradom, neuspješno pokušavajući uspostaviti kontakt s ljubavnicom. Navečer se vraća u svoj podstanarski stan, sprema večeru, gleda televiziju i odlazi na spavanje.

U filmu „Ponedjeljak ili utorak“ (1966.) Vatroslava Mimice, čiju sekvencu prikazujemo na izložbi, ova je jednostavna priča različitim filmskim postupcima usporena u svom razvoju. Svaka je naznaka junakovog djelovanja—buđenje, putovanje na posao, rad u novinskom poduzeću itd.cpopraćena sekvencom sastavljenom od nasumičnih velegradskih prizora s jedne strane, i junakovih sjećanja i snova s druge strane. Slike radne svakidašnjice isprepliću se tako sa slikama koje nemaju nikakve veze s

glavnom fabulom filma, a mnoge od njih ni sa stvarnošću jer dolaze iz junakove (pod)svijesti kojom dominiraju traume i sjećanja. Umjesto da djeluje i radnju filma *gura* prema naprijed, junak filma svojim retrospekcijama i ruminacijama toliko usporava razvoj fabule da njegov unutarnji život postaje gotovo glavni sadržaj filma.

Već u prvim minutama redatelj uvlači gledatelja u svijet junakove psihe: kadrovi se usnulog Požgaja izmjenjuju s davnim (ratnim) gubitkom oca, sa scenama idiličnog djetinjstva provedenog s bakom ili pak s fantazmagoričnim slikama koje pripadaju prije animiranom, nego igranom filmu. Kao kontrapunkt Požgajevom izlasku iz stana i putu na posao nalazimo pak sekvencu prepunu arhivskog filmskog materijala, uglavnom vezanog za strahote Prvog i Drugog svjetskog rata, kao i Požgajevo sjećanje na prvu ljubav i vjenčanje. Radnim aktivnostima u novinskom poduzeću suprotstavljena je duga sekvenca prepuna različitih sjećanja, od kojih sjećanje na prvu ljubav i vjenčanje zauzimaju najvažnije mjesto. I tako sve do kraja filma. Radnja se filma neprestano usporava i grana prema drugim diskursima (dokumentarni film, animirani film, fantastika, itd.), dok se sadašnjost isprepliće s prošlošću, ponekad do te mjere da je u filmu teško razaznati odvija li se određena sekvenca u stvarnosti filmske fabule ili u Požgajevoj glavi. Kraj filma u kojem se Požgaj vraća u prazan podstanarski stan, pravi večeru i odlazi na spavanje, može podsjetiti gledatelja na Mimičin animirani film „Samac" (1958.) i na interes koji je redatelj pokazivao prema problemu otuđenja, no za razliku od „Samca", „Ponedjeljak ili utorak" sadrži ljubavnu priču, pa je film moguće usporediti s filmom „Dani" (1963.) Aleksandra Petrovića.

„Dani su napravljeni zato da bi se pokazalo koliko je teško biti sam", izjavio je jednom prilikom Petrović, dodajući da su slike velegrada, kojima film obiluje, ponajviše „sredstva za ocrtavanje unutrašnjih raspoloženja". „Pejzaž grada nije, dakle, samo slika stvari, on je istovremeno i šifra za odgonetanje ljudi koji su ga stvorili i koji u njemu žive", ističe Petrović. (Aleksandar Petrović o filmu Dani; dostupno na https://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani—filmovi/dani/).

Oba su redatelja, dakle, živote svojih filmskih junaka—njihove osjećaje, misli, sjećanja, snove, dakle sve ono što je moderno društvo držalo intimnom sferom ljudskog života—prikazali neodvojivim od društva. Riječima marksističke teorije, njihova svijest, ideje i predodžbe, koje imaju o sebi i svijetu, isprepletene su s materijalnom proizvodnjom i društvenim odnosima koje ta proizvodnja stvara. Osobito je to vidljivo u filmu „Ponedjeljak ili utorak". I oni dijelovi filma koji, s jedne strane, glavnog junaka prikazuju kao odgovornog člana šire zajednice—kao novinara i oca—i oni dijelovi filma koji ga, s druge strane, prikazuju kao izdvojenu, otuđenu individuu—kao razvedenog supruga i ljubavnika—izmjenjuju se, upravo su premreženi kadrovima i sekvencama koje prikazuju velegradsku gomilu, stambene zgrade, sugrađane, radne kolege, tvornice, strojeve, automobile itd.

Identitet klasičnog filmskog junaka bio je baziran na emanaciji osobnosti, na izbijanju karaktera u svijet. Da bi to prikazao, film se služio različitim postupcima, no jedan od

najpouzdanijih ležao je u prikazu ekspresije glumčevog lica. Međutim, lice Slobodana Dimitrijevića koji glumi novinara Požgaja je *zamrznuto, ono* ništa ne emanira; osim kratkotrajne radosti pri susretu sa sinom ne prikazuje ništa drugo doli indiferentnost i rezignaciju. U razgradnji tradicionalne filmske karakterizacije, Mimica je, dakle najprije doveo u pitanje opreku *unutra—van*. Slike velegrada postale su najpouzdaniji znakovi Požgajevih „unutrašnjih raspoloženja". Zatim je, za razliku od Petrovića, otišao korak dalje, proširivši problem odnosa pojedinca i svijeta, problemom odnosa svjesnog i nesvjesnog. Pojedine se ljubavne sekvence, primjerice, mogu tumačiti i kao realni događaji i kao produkti junakove fantazije (želje). Tom dojmu pridonosi i činjenica da su ključni momenti iz junakovog stvarnog života (brak, razvod itd.) prikazani asocijativno i nasumično.

Shvatimo li *zbrku* unutarnjeg života kao društveni simptom, mogli bismo se poslužiti psihoanalitičkim uvidima u funkciju fantazije. Dok je fantazam mikropriča kojoj se subjekt nesvjesno i neprestano vraća u potrazi za željom—je li to kod Požgaja motiv razorene obitelji?—fantazija je priča koju si pojedinac pripovijeda kako bi opravdao svoje mjesto u svijetu. U oba slučaja riječ je o narativu, vremenskom i prostornom kontinuumu koji se u samom filmu—i ovo je važno—ili odgađa ili kida. U slučaju fantazme, narativ jamči psihološki integritet pojedinca, dajući mu nadu da je pogrešku—propust u identifikaciji stvarne želje—moguće nadvladati, dok u slučaju fantazije, omogućuje njegovo uključenje u simbolički poredak društva.

Za potonje, međutim, kakva—takva narativna cjelina koju od krhotina sjećanja i fragmenata sadašnjosti pokušava izgraditi novinar Požgaj ne daje osobitu nadu. Očito je—Požgaj ne može pronaći svoje mjesto u široj društvenoj zajednici: na radnim sastancima odsutan je duhom, ne razumije tehnološki razvoj i aktualne promjene u načinu proizvodnje, grize se zbog propalog braka i strah ga je da će podbaciti kao otac. Jedina aktivnost na kojoj Požgaj ustrajava i paradoksalno uvijek iznova—promašujući *metu*—uspijeva, vezana je za pokušaj identifikacije svoje stvarne želje. Opetovani, neuspješni pozivi ljubavnici, snatrenje o zajedničkom samoubojstvu, očita sklonost uranjanju i gubljenju u svijetu emocija, nagona i seksualnog užitka, nisu ništa drugo nego znakovi fantazmatskog rada psihe. U Mimičinom filmu sfera traumatičnih sjećanja, nagona i emocija nadvladala je sferu simbola, razuma i sistema. Ponedjeljak ili utorak, ovaj ili onaj radni dan ili zadatak—Požgaju je svejedno. Ono što ga zbilja zanima, ono čemu je istinski posvećen potraga je za onim što stvarno želi. Potraga je naravno unaprijed osuđena na neuspjeh, uči nas psihoanalitička teorija. Želi li Požgaj obnovu propalog braka ili novi brak s ljubavnicom, novi obiteljski život, ili je melankolija skriveni sadržaj njegove istinske želje?

Gledamo li film u kontekstu jugoslavenske privredne reforme, a za tu nam perspektivu Mimica svojim kadrovima velegradskog spektakla i dijalozima u kojima se pojavljuje suvremeni svijet tehnokracije—primjerice, trenutak u kojem sporedni filmski lik (inženjer) Požgaju kaže da pojedinac u odnosu na razvoj nove tehnologije više nije važan—daje itekakvog povoda, nema razloga da „Ponedjeljak ili utorak" ne tumačimo kao jedan oblik humanističke kritike socijalističkog društva, baš kao što to radimo s kanonskim filmovima crnog vala jugoslavenske kinematografije.

STAVAK 9

NEŠA PARIPOVIĆ

NP 1977, film u boji, format video / dvd; trajanje 22’20’’, 1977.

(Muzej savremene umetnosti, Beograd)

Srpski konceptualni umjetnik Neša Paripović snimio je 1977. godine 8–milimetarski film pod nazivom „NP 1977“. U filmu pratimo Paripovića u kretanju Beogradom. Paripović se Beogradom ne kreće uobičajeno, *kao sav normalan svijet,* nego tako da preskače zidove, hoda po mjestima koja za pješake nisu predviđena, skače s balkona, riskantno prelazi prometnicu, provlači se kroz skrivene prolaze u gradskim dvorištima itd. Žurno *kretanje,* građanska odjeća koju umjetnik nosi (sako, marama umjesto kravate itd.), kao i dojam da je kretanje zamišljeno pravocrtno, da umjetnik slijedi neku samo njemu znanu putanju, sugeriraju nam da se umjetnik negdje zaputio sa svrhom, no kako film protječe, gledatelj ubrzo shvaća da ne postoji krajnji cilj, neko konkretno odredište Paripovićevog kretanja. Film završava kao što je i počeo, preskakanjem još jedne urbane prepreke, pa još jedne, pa još jedne itd.

Tko se na takav način kreće gradom? Svakako ne uzoran stanovnik velegrada koji poštuje pravila i propise. Da je umjetnik u filmu prikazan kako trči, da je u nekom paničnom stanju, da se neprestano osvrće iza sebe, kao da ga netko progoni, asocijacija na kriminalce, a osobito na junake gangsterskih filmova, bila bi sasvim primjerena. Međutim, očito je da umjetnik ne bježi. Premda su prepreke teške, on nakon svake povrati mirnoću, popravi kosu, uspravi se i istim tempom nastavi dalje (u jednom trenutku čak ga vidimo kako pali cigaretu i samodopadno se ogleda u izlogu trgovine).

Primjećujemo također da umjetnik izbjegava reprezentativne prostore. Film se odvija u zapuštenim dvorištima, na školskim igralištima, krovovima kuća itd., dakle na mjestima lišenim nadzora koji je u velegradu uvijek dvostruk. S jedne strane, riječ je o nadzoru koju vlast vrši nad javnim prostorima, nad prostorima od velike financijske (banke, robne kuće, zgrade socijalnog osiguranja itd.) i simboličke važnosti (zgrade državne uprave, škole, muzeji itd.). S druge strane, reprezentativni velegradski prostor (trgovi, bulevari, izletišta itd.) uvijek podrazumijevaju sudjelovanje u spektaklu promatranja—gledati i bivati viđen u temelju je velegradske svakodnevice.

Paripović je 70—ih godina snimio četiri Super 8mm filma i četiri video—rada. Miško Šuvaković, Paripovićev povremeni suradnik i dobar poznavatelj njegovog rada, kaže da ti radovi predstavljaju „ (…) vizualne (filmske) spekulacije o prirodi umetnosti (slikarstva i skulpture)“. *(Miško Šuvaković, Avangarda, Neoavangarda, Konceptualna umetnost—Izabrana poglavlja o radikalnim, taktičkim, eksperimentalnim i kritičkim umetničkim praksama u Srbiji, Orion Art, Beograd, 2022., str. 347.)*

Za film „NP 1977“ Šuvaković tvrdi da on naznačuje četiri problema. Prvi problem je problem umjetnika: umjetnik je, a ne umjetnički rad, predstavnik umjetnosti. Drugi problem je da film govori o svakodnevici (šetnja gradom). Treći problem se tiče prirode filmskog medija i njegove sposobnosti da dočara iluziju ljudskog kretanja, dok četvrti problem ukazuje na vezu između filmske sličice i slikarstva. Zadržimo se za potrebe ove interpretacije na drugom problemu i još jednom se vratimo onome što vidimo u filmu, te kontekst Paripovićevog umjetničkog djelovanja proširimo društvenim kontekstom, odnosno historijskim razdobljem u kojem je snimljen film.

Valja još jednom obratiti pažnju na način kretanja. *Junak* Paripovićevog filma se ne šeta kroz grad; on nije *flaneur.* Modernog je flanera karakteriziralo *lelujavo*, neobavezno kretanje koje je graničilo s dosadom. U Paripovićevom filmu umjetnik se kreće gradom, upravo *grabi* (eng. strolling) kroz njega, kao da ide za nekim ciljem. Nadalje, očito je da umjetniku preskakanje prepreka ili skakanje s velikih visina ne predstavlja problem—u određenim situacijama on riskira ozljedu, a u prelasku prometnice čak i život. Štoviše, čini se da uživa u vlastitoj spretnosti i snazi svog tijela. U jednom trenutku umjetnik se zaustavlja, popravlja odijelo i kosu i pali cigaretu, ogledajući se u izlogu. No taj zastoj nije nešto suprotno kretanju—nije kontemplacija—nego kratka pauza u djelovanju. U njoj je užitak u kretanju osnažen užitkom u privremenom mirovanju, odnosno ogledanju u staklu izloga (samopotvrđivanje ega).

Pažnju također privlači i jedan od gradskih grafita. Grafit „Svi na izbore” u znakovitom je raskoraku s Paripovićevim izbjegavanjem reprezentativnih velegradskih prostora i njima imanentnih oblika političke moći. Kolikogod u cjelini filma izgledao efemerno, koliko god njegova pojava bila određena slučajem—jer predmet filmskog prikazivanja nije *tekst na zidu, nego preskakanje zida—pretpostavimo na čas da je grafit „Svi na izbore” skrivena referenca, crvena nit koja nas može odvesti do drugačijeg pristupu filmu.*

Jugoslavensko bi se društvo 70—ih moglo vrlo sažeto opisati kao društvo lišeno iluzija o komunističkoj budućnosti. Niz

traumatičnih događaja koji obilježavaju to doba započet je ekonomskom krizom u prvoj polovici 60—ih, napuštanjem planske privrede i *de facto* inauguracijom tržišne ekonomije 1965., s ciljem podizanja produktivnosti i potrošnje. Po prvi puta u socijalističkom društvu potrošnja je postala jedan od glavnih zamašnjaka ekonomskog razvoja, a samoupravna ekonomija, koja je do tada igrala ulogu *bottom—up* regulatora, svojevrsnog *osigurača* u federalnim makroekonomskim procesima, zamijenjena je tržišnim principima poslovanja: generiranjem i standardizacijom novih životnih potreba, populariziranjem meritokracijskih načela, poticanjem konkurentnosti itd.

S druge strane, sam Beograd, kao poprište filmske radnje, prošao je 1968. kroz krvavi sukob studenata i policije. Zahtjeve studenata, koji su se kretali od demokratizacije sveučilišta, do zaustavljanja klasnog raslojavanja—procesa koji je produbljivao jaz između intelektualnog i manualnog rada—vlast je odbila kao neosnovane. Nizu je uglednih intelektualaca i profesora na beogradskom sveučilištu, a osobito na Akademiji filmskih umjetnosti, zabranjen pedagoški i filmski rad, pa se mnogi od njih odlučuju za odlazak iz zemlje ili za prelazak u tzv. unutarnju emigraciju. Studenti koji su sudjelovali u demonstracijama ili oni koji su na druge načine, prije svega u okviru omladinske kontrakulture, pokazivali znakove neposluha prema dominantnoj društvenoj ideologiji, bili su postepeno marginalizirani, pa i zatvarani.

Kada bismo dakle trebali sažeti osnovna obilježja jugoslavenskog društva u prvoj polovici 70—ih, mogli bismo reći da se ističu dva momenta. Prvi: privreda zemlje primijenila je principe tržišne ekonomije, što ju je približilo oblicima kapitalističke društvene proizvodnje i komunikacije. Drugi: potresena ekonomskom krizom, studentskim nemirima i političkim tendencijama usmjerenim na slabljenje federacije, vladajuća je ideologija od stanovnika zemlje prije svega zahtijevala poslušnost. Jugoslavenske su vlasti vjerovale da se ključni problemi društva—društveno raslojavanje, međunacionalni odnosi itd.—mogu riješiti podizanjem životnog standarda paa je politička praksa sve podredila ekonomskim ciljevima.

U tom smislu, rečenice Kennetha Galbraitha iz knjige „Nova industrijska država“ mogu se primijeniti i na jugoslavensko društvo, premda su prvenstveno pisane kao kritika zapadnog kapitalizma.

„Budemo li i nadalje vjerovali da su ciljevi industrijskog sistema—proširenje proizvodnje, popratno širenje potrošnje, tehnološki napredak i uobrazilje javnosti koje sve to podržavaju—podudarni sa životom, onda će i naši životi dopasti u službu tih ciljeva. Imat ćemo i bit će nam dopušteno ono što se poklapa s tim ciljevima; sve drugo bit će zabranjeno. Našim željama upravljat će se u skladu s potrebama industrijskog sistema, politika države bit će podvrgnuta sličnom utjecaju, obrazovanje će biti prilagođeno industriji, disciplina što je zahtijeva industrijski sistem postat će konvencionalni moral zajednice. Svi drugi ciljevi bit će proglašeni izvještačenima, nevrijednim i antisocijalnim.» *(John Kenneth Galbraith, Nova industrijska država, Stvarnost, Zagreb,1970., str. 360. 361.)*

Ideologija se racionalizacije i instrumentalizacije s ekonomije dakle postepeno širila na svakodnevni život. Studentska pobuna 1968. kako u Jugoslaviji tako i u svijetu u epicentar je društvene pažnje pokušala—kao politički validne kategorije—vratiti vrijednosti psihičkog života pojedinca, njegove emocije,

želje, nagone itd. Premda su se pobune s vremenom ugušile ili rasplinule, a psihički je život pojedinca postao predmet komodifikacije, određeni oblici ponašanja uspjeli su zadržati auru autonomnog, slobodnog djelovanja.

Paripovićev film bremenit je znakovima libidne, muške energije, a nonkonformizam—temeljna strateška odrednica kontrakulture—određuje ton cijelom filmu. Premda ostaje u okvirima javnog zakona—primjerice, ne trči gol po gradu kao njegov kolega umjetnik Tomislav Gotovac, odnosno ne postaje kriminalac iz čistog transgresivnog užitka kao glavni junak u filmu „Mlad i zdrav kao ruža“ (1971.) Jovana Jovanovića—i premda se izravno ne referira na društveno—politički kontekst, u onoj mjeri u kojoj bi se značenjski sloj filma približio tzv. društveno—angažiranoj umjetnosti, Paripoviću ipak polazi za rukom da naznači problem društvene pozicije umjetnika.

Pretpostavimo stoga da film „NP 1977“ otvara i peti problem u svojoj značenjskoj strukturi, da otvara naime problem odnosa između pojedinca i društvene zajednice. Pojedinac je naravno sam umjetnik, dok društvenu zajednicu predstavlja Beograd. Skrenimo još jednom pozornost na način na koji je taj odnos prikazan u filmu. Umjetnik se ne kreće gradom kao većina ljudi, on grad kao simbol uređene zajednice koristi na svoj način. On u njemu upražnjava određenu individualnu slobodu i moć, no to ne radi *pregovarački*, da upotrijebimo termin Michela de Certeaua koji je u knjizi „Invencija svakodnevice“ u pojavi tzv. slonovih staza u tkivu grada vidio jedan vid građanskog neposluha, oblik otpora ideološkoj regulaciji života.

Premda umjetnik u filmu koristi prečace i nereprezentativne prostore grada, on to ne radi *gerilski* jer njegovo ponašanje ničim ne odaje da je u podređenom položaju i da je primoran na kompromis. Naprotiv, njegovo ponašanje odaje samosvijest, on polaže pravo na slobodu kretanja i to pravo nije ništa drugo nego prirodno pravo koje pripada svakom ljudskom biću. Za političku je filozofiju odnos između prirodnog prava pojedinca i zajednice jedan od najvažnijih problema. Bez obzira kako definirali ljudsku prirodu (primjerice, Thomas Hobbes misli da je ona intrinzično destruktivna, Jean—Jacques Rousseau da je ona dobra), postoji konsenzus oko toga da se čovjek mora odreći jednog dijela svojih prirodnih prava ukoliko želi živjeti u zajednici. Svaka društvena zajednica dakle mora imati neku vrstu ugovora kojim regulira odnos pojedinca i zajednice, prirodnog prava i društvenog prava, to jest skupa zakona i pravila koje određuje politička vlast.

Za nas je ovdje najzanimljivija Spinozina teorija društvenog ugovora koja je razrađena u knjigama „Teologijsko—politička rasprava“ i „Politička rasprava“. Spinoza pravi razliku između dvije vrste moći. Prvu označava latinskom riječju *potestas* i opisuje ju kao prisilnu moć, dakle moć koja treba nekoga (drugo tijelo) kako bi se ostvarila; *potestas* je prije svega relacija prema drugim tijelima i ona može biti ostvarena kao dominacija nad drugima ili kao dragovoljno podređivanje drugom. Drugu moć Spinoza naziva *potentia;* ona označava snagu pojedinčevog odnosa prema svijetu i za ostvarenje ove moći nije potreban odnos prema drugom tijelu.

U naknadnim se interpretacijama Spinozine teorije više—manje prihvatilo mišljenje da se *potestas* odnosi na svaki oblik društvene vlasti, dok se pojam *potentia* povezivao i s mnoštvom i s pojedincem. Dobar društveni ugovor bi tako po tim interpretacijama bio onaj u kojem vlast (*potestas*) stvara

uvjete za ostvarenje *potentia*. Mnoštvo, odnosno pojedinac traži vlast, traži društveni ugovor koji će se najviše približiti ostvarenju individualne, odnosno kolektivne želje—njegove/njihove *potentia.*

Središnji problem Spinozine teorije društvenog ugovora—primjerice, u njegovoj „Političkoj raspravi" pojam društvenog ugovora se ne spominje, pa nije jasno je li se prirodno pravo uklopilo ili izgubilo u modernoj državi—jest granica do koje je mnoštvo spremno ići kako bi se odreklo svog prirodnog prava, odnosno svoje moći da se odnosi prema svijetu u punini svoje želje, u punini svoga bića. Koliko je prirodnog prava poželjno prenijeti u društvenu zajednicu; može li se prirodno pravo uopće prenijeti u društvenu zajednicu; kada i u kojoj mjeri je potrebno podrediti se moći drugoga (*potestas), a kada nije* itd., to su problemi koji s vremenom nisu zaokupljali samo pažnju filozofa, pa možemo pretpostaviti da je problem odnosa između socijalističke društvene zajednice i njezinih članova, osobito intelektualaca i umjetnika, bio važan u razdoblju u kojem je realiziran Paripovićev film.

Usporedimo li kretanje umjetnika kroz grad u Paripovićevom filmu s primjerice kretanjem glavnog junaka u filmu „Ponedjeljak ili utorak" Vatroslava Mimice—na izložbi ih postavljamo po principu lica i naličja—možemo iz drugačije perspektive još jednom naglasiti bitna svojstva Paripovićevog filma. Unatoč obilježjima melankolije Mimičin junak, novinar Požgaj, svakodnevno odlazi na posao i sudjeluje u procesima društvene reprodukcije. On se bespogovorno uklapa u kanale društvene reprodukcije: koristi tramvajski ili automobilski prijevoz, sudjeluje u proizvodnji, slobodno vrijeme provodi, konzumirajući sadržaje velegradskog spektakla itd. I u Paripovićevom se filmu *glavni junak* kreće gradom, ali na sasvim suprotan način. U početku nam se za njegovo poduzetno kretanje čini da ima svrhu, no kako se približavamo kraju filma, shvaćamo da umjetnik *nikuda ne ide*, da on jednostavno *samo ide* i da u tome na izvjestan način uživa. Zaključimo ovaj tekst citatom koji kompleksnu vezu između pojedinca i društva može dodatno rasvijetliti. Riječ je o citatu iz knjige „Abecedarij" Gillesa Deleuzea (ovdje ga prenosimo iz engleskog prijevoda, a posredstvom web magazina The Funambulist). U njemu Deleuze daje svoju interpretaciju Spinozinih pojmova *potestas* i *potentia*, prevodeći ih francuskim riječima *pouvoir* i *puissance*, a čija bi sretna analogija u hrvatskom ili srpskom jeziku možda mogla biti *ovlast* i *vlast.*

„Ne postoji loša moć/vlast (puissance, *potentia*), ono što je loše, to moramo reći, je najniži stupanj moći/vlasti (puissance). A najniži stupanj moći/vlast (puissance) je moć/ovlast (pouvoir, *potestas*). Hoću reći, što je zloba? Zloba se sastoji u sprečavanju nekoga da radi ono što može, zloba je sprečavanje nekoga da djeluje, da ostvaruje svoju moć/vlast (puissance). Stoga, ne postoji loša moć/vlast (puissance), ali postoje loše moći/ovlasti (pouvoirs). Možda je sva moć/ovlast (pouvoir) zlobna po svojoj prirodi. Možda nije, možda je to prejednostavno reći. (…) Moć/ovlast (pouvoir) je uvijek prepreka ostvarenju moći/vlasti (puissances). Rekao bih, svaka moć/ovlast (pouvoir) je tužna. Da, čak i oni koji ‹imaju moć/ovlast› (pouvoir) su jako radosni što ‹imaju moć/ovlast›; to je tužna radost; postoje tužne radosti. Suprotno tomu, radosna radost je ostvarenje moći/vlasti (puissance). Da ponovim, ne znam niti za jednu moć/vlast (puissance) koja

je zlobna. Uragan je moć/vlast (puissance), on je radostan u samom sebi, ali (…) ne raduje se zbog toga što ruši kuće, nego zato što postoji. Biti radostan znači uživati u onome što jesmo, hoću reći, biti tamo ‹gdje jesmo›“. Naravno, to ne znači da smo samozadovoljni, uopće ne. Radost leži u osvajanju, kako bi Nietzsche rekao. Ali osvajanje, naravno, ne znači porobljavanje ljudi. Primjerice, osvajanje je za slikara osvajanje boje…“ (# SPINOZA /// Episode 3: Power (Potentia) vs. Power (Potestas): The Story of a Joyful Typhoon; dostupno na: https://thefunambulist.net/editorials/spinoza-episode-3-power-potentia-vs-power-potestas.)

STAVAK 10

PETER HANDKE

Ulomak iz pripovijetke “Nesreća bez želja”

(Fraktura, Zagreb, 2021., preveo Boris Perić)

“Nije bilo ničeg što bi čovjek mogao ispričati samo o sebi; čak i u crkvi, pri uskršnjoj ispovijedi, gdje bi se bar jedanput godišnje moralo spomenuti i nešto osobno, samo su se mrmljale natuknice iz katekizma, u kojima bi riječ ja čovjeku djelovala stranije nego komad Mjeseca. Kad bi netko govorio o sebi, a da to nisu smiješne besmislice, zvali bi ga ‘samosvojnim’. Osobna sudbina, ako bi se uopće ikad razvila u nešto vlastito, lišavana je osobnosti, preostale tek u ostacima snova, i iscrpljivana u ritualima religije, folklora i dobrih običaja, tako da od individua nije preostajalo gotovo ništa ljudsko; riječ ‘individua’ bila je, osim toga, poznata samo kao pogrda.”

(str. 52—53.)

Kata i Tomo Kozarić, Sunja, 1931.

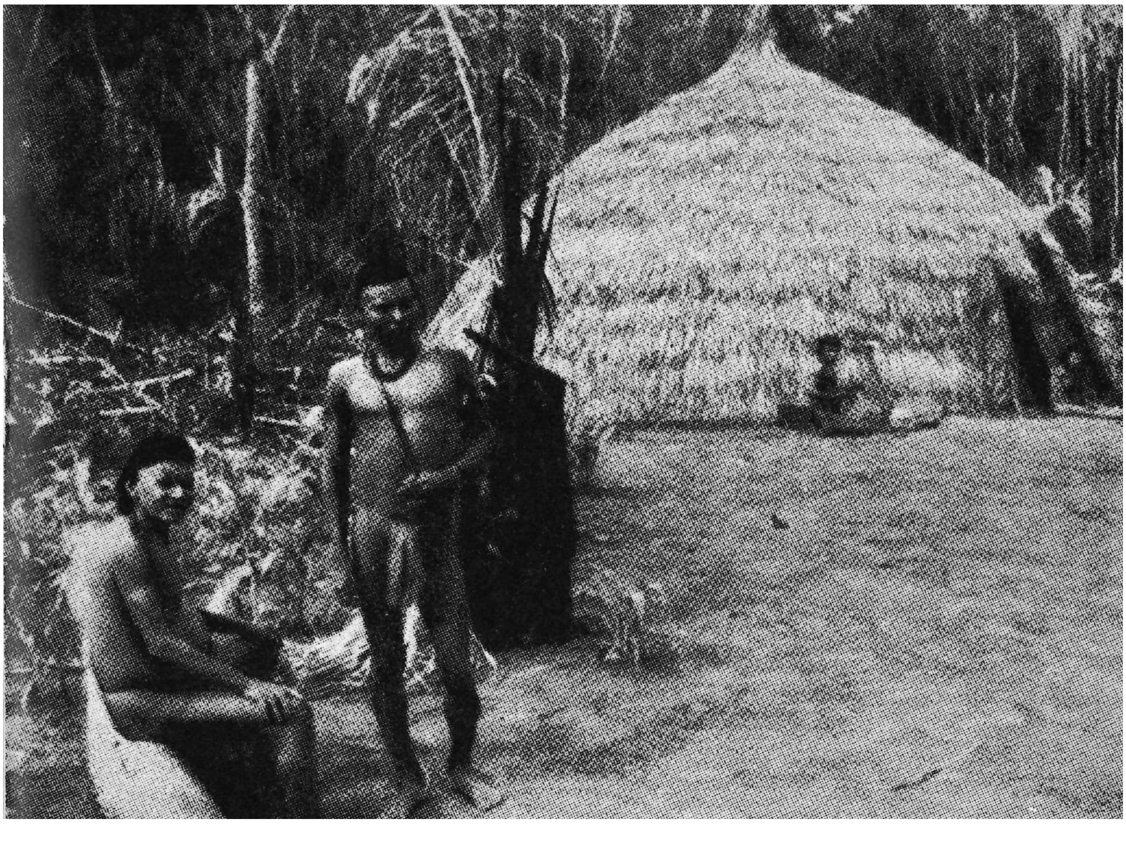
STAVAK 11

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, DIDIER ERIBON

ulomak iz knjige “Izbliza i izdaleka”

(Svjetlost, Sarajevo, 1989., prevela Nada Bojić)

“K.L—S.: Ja se ne ponosim osobenošću. Izgleda mi da nam društvo nameće osećanje ličnog identiteta...” (str. 183.)



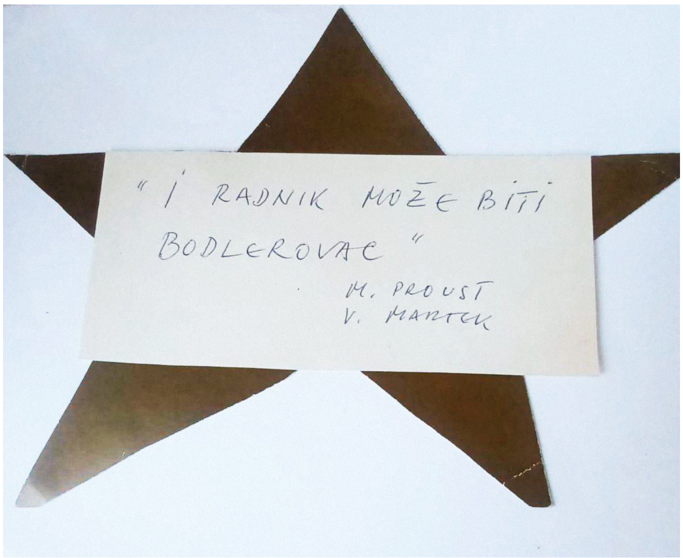
Na trgu u selu Munde; Amazona, pleme Tupi-Kawahibi; Claude Levi-Strauss, Tužni tropi, Zora, Zagreb, 1960.

STAVAK 12

VLADO MARTEK

I radnik može biti bodlerovac, 2002.

(supotpisao: M. Proust—V. Martek)



Od samog početka svog umjetničkog djelovanja Vlado Martek bio je sklon narušavanju institucionalne ekonomije umjetničkog modernizma. Svjesno je zamagljivao ili brisao granice između poezije i materijalnog svijeta, između knjige i slike, književnosti i umjetnosti, proizvodnje i recepcije. Baudelaireove pjesme nisu imale formativni značaj samo za Marteka: u Grupi šestorice autora , koja je djelovala od 1975. do 1979., Baudelaire je podjednakom snagom utjecao i na umjetnički, odnosno spisateljski rad Željka Jermana i Borisa Demura. „Mogao si se, kako navodi Martek u privatnoj prepisci, „kao strasni idealista, ali i gnjevni melankolik—prepoznati u njima (…).“ Proustov citat—„I radnik može biti bodlerovac…“—međutim ne govori o Baudelireovom pjesničkom umijeću. Primarni smisao ove *supotpisane* sintagme leži u mogućnosti prevladavanja društvenih odnosa obilježenih podjelom ljudskog rada na manualni i intelektualni, otuđenjem pojedinca, raslojavanjem kulture na popularnu (zabavnu) i visoku (ozbiljnu) itd. U „Supotpisivanjima“ (2002.), još jednom Martekovom otvorenom, nezaključenom djelu, Martek prije svega ukazuje na dva momenta: s jedne strane, na nepresahlu kreativnu moć čitanja, na tekstualno potonulo blago autora kao što su Lautréamont, Marcel Proust, Samuel Beckett, Marcel Broodthaers, Yves Klein, Laurence Weiner itd, te s druge, na obnavljanje nade u društvo u kojem vrhunska poezija i umjetnost općenito neće biti predmet interesa intelektualne elite, nego neka vrsta javnog dobra, temelj sveopće humanosti i prosvijećenosti.

Kao nova društvena pojava, proletarijat je snažno privlačio Baudelairea. Nisu to za njega, međutim, bili radnici u današnjem smislu

riječi, društveno osviješteni pojedinci koji se kolektivno bore za poboljšanje radnih uvjeta i dokidanje klasnih odnosa. Baudelairea su fascinirali „(...) skitnice, otpušteni vojnici, bivši robijaši, odbjegli galioti, ugursuzi, opsjenari, lazaroni, džeparoši, kockari, varalice na kartama, makroi, vlasnici bordela, trhonoše, literati, verglaši, sakupljači starih krpa, brusači, kotlokrpi, prosjaci, ukratko čitava jedna neodređena, raspuštena, amo—tamo bacana masa koju Francuzi zovu *la bohème*". (Karl Marx, *Osamnaesti Brumaire Louisa Bonaparta*, Naklada knjižara Epoha, Zagreb, 1934., str. 73.) U „Parizu Drugog carstva u Baudelairea" (1938.), studiji Budelaireovog pjesništva u svjetlu društvenih odnosa, Walter Benjamin ustrajno je naglašavao važnost koju je za Baudelairea imalo uživljavanje u živote nadničara, prostitutki, prnjara, pijanica i razbojnika. Premda je bio pripadnik sitnog građanstva, Baudelaire je vjerovao da ga cijeli svijet dijeli od građanskog društva, pa je svoju imaginarnu zajednicu tražio među ljudima koje je doista jedan cijeli, sasvim stvaran svijet dijelio od građanstva. Ne samo da se tako otvoreno suprotstavljao društvenom ugovoru koji je upravo u doba Napoleona III. poprimio svoj konačni građanski oblik nego je bio uvjeren da ga za *la bohème* veže činjenica da on, kao ni oni, ne posjeduje ništa drugo osim svoga tijela i svoga rada.

„Na fizičke sam patnje, pisao je majci 26. prosinca 1853., navikao do te mjere, i tako sam dobro naučio s dvije košulje spasiti poderane hlače i kaput kroz koji puše vjetar, i tako sam se izvještio da malo slame ili čak papira smjestim u poderane cipele, da još samo moralne patnje osjećam kao takve. Ipak moram otvoreno reći—dotjerao sam dotle da zbog straha da još jače ne poderem svoje stvari, ne činim nikakvih naglih pokreta, niti puno hodam." (Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, 1986., str. 74.)

Za razliku od Balzaca koji je heroje gradskog života tražio u poduzetnicima, Baudelaireovi heroji moderniteta su nadničari i prnjari; oni koji, naglašava Benjamin—kad svi već odu na spavanje—bauljaju po pariškim ulicama sakupljajući krpe ili vraćajući se iz krčme u kojoj se točilo jeftino, neoporezovano vino. Proustov bi radnik, dakle, trebao biti Baudelaireov primarni čitatelj, ali on to nije pa nas Proust, a zatim i Martek, podsjećaju na to (u Martekovom slučaju nije riječ samo o intertekstualnoj referenci nego i o akciji—agitaciji, na što ukazuje zvijezda petokraka na kojoj je ispisan tekst).

Postoje brojni razlozi zašto radnici nisu čitali Baudelairea. U svojoj studiji Benjamin govori i o njima, ukazujući na niz primjera koji su ranu građansku kulturu oblikovali po uzoru na model industrijske proizvodnje. Razlikovanje intelektualnog i manualnog rada, kao i primat profita na prvobitnom, potpuno nereguliranom tržištu kulturnih proizvoda, bili su od presudne važnosti. Benjamin također ističe i novinsko izdavaštvo kao pojavu koja će presudno oblikovati ideje i žanrove popularne književnosti, a isto bi se moglo reći i za vizualne novinske sadržaje koji će s vremenom odrediti obrise popularnog umjetničkog ukusa.

Proustova i Martekova rečenica priziva dakle novu društvenu zajednicu, ali ne govori ništa o njezinom obliku. Možemo pretpostaviti da bi u kontekstu Proustovog života i djela to bila jedna vrsta, a u kontekstu Martekovog druga vrsta zajednice. Primjerice, iz Proustove perspektive radnik za Baudelaireom

poseže prije svega kao pojedinac. Čitajući poeziju, izgrađuje posebnu vrstu senzibiliteta koja postepeno određuje njegov odnos prema svijetu. Radnik bi se dakle samoobrazovao i jačao svoju društvenu samosvijest. U Proustovoj sintagmi čitanje Baudelaireove poezije možemo shvatiti kao čovjekov otpor apstraktnom sistemu društvene reprodukcije koji u građanskom društvu regulira sve aspekte ljudskog života, od svakodnevnog nadničarskog rada do slobodnog vremena potrebnog za obnovu osobnih radnih kapaciteta. Radnik bi na izvjestan način trebao zauzeti poziciju Kantovog autonomnog, moralnog pojedinca, kritički sagledati društvenost svoga života i stvoriti uvjete za njegovo poboljšanje i promjenu. Uspije li promijeniti sebe, čitanjem Baudelaireove poezije promijenit će i društvo.

Martekovo prisvajanje Proustove sintagme, međutim, upućuje na drugačiju zajednicu. U njoj poezija nije platforma s koje otuđeni pojedinac pristupa sebi, pronalazeći u racionalističkom i automatiziranom svijetu Moderne svoju zaboravljenu ljudskost, nego platforma s koje se izlazi u susret drugom biću. To je poezija koja nije samo *književnost*, nego način odnosa prema svijetu, spontana komunikacija koju je Maurice Blanchot u „Nenajavljenoj zajednici" prepoznao kao suštinu studentske pobune u Parizu 1968. Pariški svibanj bio je, piše Blanchot, eksplozija komunikacije, susret koji je svakome, bez obzira na rod, klasu, dob ili kulturne sklonosti omogućio da se miješa s prvim koji naiđe, baš kao što se čovjek upušta u ljubav, zaljubljujući se ne zato što mu je Drugi familijaran, nego upravo zato što nije. „Sasvim suprotno 'tradicionalnim revolucijama', nije bila stvar u tome da se preuzme vlast i zamijeni drugim oblikom vlasti. (…) Nije čak bilo ni riječi da se sruši stari svijet; ono što je bilo važno je da se pokaže mogućnost, mogućnost—iznad svake utilitarnosti—*bivanja—zajedno* (…) Svatko je imao nešto za reći, ponekad i za napisati (na zidovima); što točno, to nije bilo toliko važno. Govoriti je bilo važnije od onoga što će se reći. Poezija je bila dio svakodnevice." (Maurice Blanchot, *Unawoable community*, Station Hill Press, 1988., str. 30.) Ne ukazuje li na sličnu funkciju poezije i Martekova ideja pred—poezije, koja se kao crvena nit proteže kroz cjelokupno njegovo djelovanje, i nije li Martekova rečenica: „Ja se zalažem za poeziju, a vi ju samo pišete", mogla, kao potpuno smislena izjava, osvanuti na pariškim zidovima u svibnju 1968.?

Nema nikakve dvojbe, nastavlja Blanchot, da mi moramo raditi na iznalaženju drugačijih oblika društvenosti, ali alternativnu zajednicu ne smijemo bazirati na potrebama pojedinca jer u korijenu ljudskog bića leži njegova necjelovitost, nemogućnost ispunjenja njegovih želja. Biće čiji princip leži u necjelovitosti ne povezuje se s drugim bićem da bi steklo integritet; ako po svojoj definiciji biće nema cjelovitost, Drugi mu je neće osigurati. Zajednica tako nije zbroj ljudi čije su potrebe ispunjene. Ona nastaje u trenutku u kojem biće izlazi u susret Drugom da bi bilo prepoznato, izazvano, možda i negirano. Po principu lančane reakcije, biće priziva druga bića i tako tvori zajednicu. To je zajednica onih koji nemaju zajednicu, naglašava Blanchot, citirajući Bataillea. To je zajednica prijatelja ili ljubavnika, zajednica s malim brojem članova (monaška, hasidska, akademska, umjetnička itd.). Jednoj takvoj zajednici, Grupi šestorici autora, pripadao je i Martek. O njoj na jednom mjestu kaže:

„Što se tiče našeg pobunjeničkog ponašanja, već i sama činjenica da smo svi mi nosili dugu kosu govori da smo se pobunili i protiv autoriteta društva … Jer treba znati da nositi dugu kosu tada nije bila stvar donošenja jedne lake odluke, bio si onda 'onaj drugi', obilježen. (…) Uvijek smo na neki način bili angažirani, kritički gledali na stvari, htjeli smo biti ljudi svoga doba, željeli se staviti u poziciju da govorimo o društvu. (…) Htjeli smo svojim umjetničkim govorom stalno ukazivati na to da čovjek u 20. stoljeću ne treba imati toliko tutora, kao što ne treba svećenika, ne treba ni političara. Mislim da bi ljudi u malim mikrosocijalnim zajednicama vrlo lako mogli urediti svoj život bez posrednika i vođa." (*Branka Stipančić*, Poezija u akciji, Delve—institut za trajanje mjesto i varijable, Zagreb, 2010., str. 65.)

Galerija Miroslav Kraljević
Šubićeva 29,
10 000 Zagreb

Voditeljice galerije:
TEA MATANOVIĆ, ANTONELA SOLENIČKI

Umjetnički savjet galerije:
ANA KOVAČIĆ, LEA VENE, TIHANA BERTEK, TEA KANTOCI, SONJA PREGRAD

Kustos / tekstovi:
KLAUDIO ŠTEFANČIĆ

Prevoditeljica:
ANITA SMOLČIĆ

Lektura:
IVANA DRAŽIĆ

Dizajnerica:
NINA BAČUN, URTINA HOXHA

Produkcija:
GMK

Fotograf:
LUKA PEŠUN

Tehničari:
BRANKO BAČUN, VEDRAN GRLADINOVIĆ

Zahvale:
UDRUGA BIJELI VAL, SERGIO MIMICA—GEZZAN, NINA BAČUN, UNA POPOVIĆ (MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, BEOGRAD), IVANA JANKOVIĆ (MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, ZAGREB), ALEKSANDRA BERBERIH SLANA (MUZEJ GRADA ZAGREBA), DUBRAVKA STANČEC (MUZEJ GRADA ZAGREBA), OLGA MAJCEN, ANA KOVAČIĆ, FRAKTURA (ZAGREB), SVJETLOST (SARAJEVO), ANONIMNI INTERNAUTI

 Autorstvo—Nekomercijalno—Bez prerada 4.0 Međunarodna